



Reseña / Resenha / Review

Hesmondhalgh, David. 2015. *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós, 280 páginas.

por Berenice Corti  
Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires  
Universidad de Buenos Aires, Argentina  
[berenice.corti@gmail.com](mailto:berenice.corti@gmail.com)

¿Cuál es el lugar que ocupa la experiencia estética y, en particular, la música en la vida moderna? David Hesmondhalgh responde desde la primera página: porque enriquece la vida de las personas. De todas formas, anticipa, queda por desarrollar de qué manera, por qué y en qué circunstancias lo hace, y cuáles son los obstáculos que impedirían ese enriquecimiento. Tal es el propósito del libro y, al respecto, propone ya desde el comienzo que la importancia podría radicar en que en este programa de trabajo se articulan dos dimensiones contrastantes aunque complementarias de la experiencia musical: la que la vincula de manera intensa y emocional con el yo privado, y la que la ubica como base de experiencias colectivas y públicas.

Se trata de un planteo que busca explorar las interfaces entre el valor social de la música y el yo que el autor articula para realizar una “defensa crítica de la música”. De todas formas podría parecer un tanto ambiciosa la intención de Hesmondhalgh de abarcar un “amplio abanico de géneros y experiencias” (24), y la invocación de una multiplicidad de disciplinas como fuente de inspiración —el espectro de las ciencias sociales y humanidades, incluyendo la musicología y la etnomusicología. Empero, en la intención de obtener cierta precisión, dice Hesmondhalgh que “un desafío significativo para este libro es producir una versión de base histórica y crítica, pero no adorniana, de las relaciones entre la música, el poder, la subjetividad y el valor, en el contexto de la experiencia corriente de la música” (66-67).

Con respecto al campo de las relaciones de la música con la experiencia afectiva, la emoción y el sentimiento, el autor las califica como distintivas e importantes por su capacidad de contribuir al “florecimiento humano”, concepto que desarrolla desde “una comprensión más amplia del afecto musical” (39). Así Hesmondhalgh busca integrar, por un lado, experiencias estéticas y otros estados afectivos que no lo son y, por el otro, atender a los problemas específicos derivados de la significación musical, tales como su intraductibilidad a otro sistema semiótico o directamente su carencia de semiótica, como decía Emile Benveniste (1991: 58-60). En este punto se observa un problema teórico derivado del uso indiferenciado de los términos “afecto” y “emociones”, quizás atribuible a la traducción al español que no percibe a estas últimas como un tipo particular de las “afectividades” en general.



Hesmondhalgh utiliza la idea de “florecimiento humano” como comprensión objetivista del bienestar, no sólo como un estado mental subjetivo, sino también como un objetivo del desarrollo, lo que implicaría lograr que ciertos recursos musicales estuvieran disponibles para todas las sociedades. Aunque no menciona lo deseable de este objetivo enfocado hacia el interior de las sociedades como conjunto, desarrolla más adelante el problema de la desigualdad de una manera particular.

Su concepto de “florecimiento humano” coincide con Amartya Sen y Martha Nussbaum en el enfoque que denomina “objetivista” y “pluralista” por cuanto tendría en cuenta tanto a las necesidades individuales como a las de afiliación con otros. Pero, por otra parte, señala que el énfasis puesto en las resonancias emocionales de las narrativas y sus aspectos semánticos soslaya otros problemas de la significación musical relacionados a la expresividad de lo sonoro y la experiencia somática. Para ello debate con Ruth Finnegan, Tia de Nora y John Sloboda, entre otros, para convenir en que “la música puede llegar a ser la base de las batallas de estatus en la sociedad moderna” (84) y que en tal caso el enriquecimiento de la vida que ofrece la música en la esfera de la individualidad no puede ser sino restringido, en tanto intervienen también las dimensiones sociales de la experiencia.

Como ejemplo de esto dedica su capítulo 3 a la relación de la música con el amor y la sexualidad, destacando el carácter ambivalente con el que contribuiría al florecimiento humano. Tras discutir con diversas perspectivas que analizan la política sexual de la música, critica a las que están orientadas al análisis textual para proponer colocar la mirada en las diferencias ambivalentes presentes y constitutivas de los distintos subgéneros, como los que se encuentran dentro del mismo rock, el pop, el punk y el metal. La clave estaría en prestar más atención a la cuestión del amor, así como al tema más amplio de la relación en las sociedades modernas de la música popular con la experiencia erótica e íntima. Al respecto llama la atención la vacancia de menciones a investigaciones realizadas en el marco de estudios de *performance*, o dentro de la línea de consumos culturales como los que solemos leer en la sociología de la música en los ámbitos local y latinoamericano.

Tras la pregunta entonces de “¿cómo podemos florecer *juntos*?” que abre el capítulo 4, Hesmondhalgh propone distinguir a priori los conceptos de “lo público” y de “participación pública” (*publicness*), señalando acertadamente la necesidad de contemplar las relaciones de mediatización que participan también de estas esferas. Luego, dialoga con autores que desde la etnomusicología trabajan en torno al quehacer colectivo de la música, como por ejemplo Christopher Small y su concepto de *musicking*, y Charles Keil y sus “sentido incorporado” y “sentimiento engendrado”; lo que le permite ocuparse de las ventajas y limitaciones de la actividad musical participativa. En esta línea analiza también las ideas de “interpretación participativa” y “sincronización” de Thomas Turino, las cuales caracteriza como inscriptas en una “noción imposible de comunidad” que comprendería a “una única forma de realización del potencial de sociabilidad que tiene la música” (155). Según Hesmondhalgh hace falta “proponer visiones que puedan encontrar enriquecimiento en las formas más populares, mundanas y amenazadas de sociabilidad de la vida urbana moderna” (155).

Este es quizás uno de los puntos más problemáticos del libro, porque no encontramos el andamiaje detrás de la concepción de su autor acerca de lo que entiende por *vida y sociedad modernas*. Sí podemos decir que éstas son mencionadas en singular, lo que nos permitiría suponer que el autor está pensando en una modernidad conceptual y fácticamente válida para todas las personas en cualquier parte del mundo.

De esta forma, podríamos preguntar desde dónde Hesmondhalgh piensa un tipo de sociabilidad musical de la vida moderna *común y corriente*, como la que propone clasificándola en dos tipos que denomina también “corrientes”: las de “cantar juntos” y “bailar juntos”. Una tercera opción estaría constituida por otra –no tan corriente, aclara–, que es la de “tocar juntos”. Del análisis de esta taxonomía derivada de prácticas *corrientes* comunes y universales, en consecuencia, el autor concluye que “en la vida moderna ciertas formas de sociabilidad musical positiva continúan existiendo” (173), poniendo deliberadamente el acento en éstas al servicio de su “defensa crítica de la música” (174). Aquí enfoca en tres aspectos que considera principales: la actividad situada y la importancia del tiempo como bases para entender aspectos valiosos de la sociabilidad de la música; el supuesto de que ésta satisfaría la necesidad “primitiva” de orientar a las personas a vivir experiencias compartidas; y las necesidades de afiliación de las personas, es decir, de “ser capaces de vivir con y presentando atención a los demás” (179), en palabras de Martha Nussbaum que Hesmondhalgh suscribe.

Entre las dimensiones más negativas de la sociabilidad de la música que el autor no quiere soslayar, destaca diversos aspectos relacionados a la desigualdad. En primer lugar, retoma la discusión acerca de si la clase social afecta significativamente a las prácticas musicales. Repasa aquí debates acerca de la influencia de la localidad en la práctica musical, tanto a aquellos que la minimizan en el marco de la circulación global de la música como a los que consideran que la atraviesan completamente, como en el caso de los análisis de las escenas musicales. Y, a modo de cierre del tema, enumera las condiciones más generales que se necesitan para impulsar “una actividad y un consumo musicales pujantes” (186), tales como los recursos que deben estar disponibles para la población, su marco legal, las políticas públicas y privadas –tanto educativas como comunicacionales de alcance nacional y local–, las condiciones de diversidad cultural, y la situación laboral de los músicos.

Para finalizar, el capítulo 5 se aboca a la revisión del término “comunalidad” en su relación con el arte y la cultura, buscando entender la estética como “algo más que un subcampo académico interesado en las cuestiones referentes a la belleza y el gusto” (196). Tras una apretada revisión histórica de la teoría estética occidental y la valoración de *La distinción* de Pierre Bourdieu como su crítica mejor sustentada, señala las limitaciones de la propuesta del sociólogo francés en el sentido de que estarían alimentadas “por una laudable rabia contra la profunda desigualdad y autocomplacencia de la cultura francesa” (199). El problema estaría, señala el autor, en que la música y el consumo musical de las sociedades modernas serían mucho más complejos que lo que Bourdieu describió. Quizás Hesmondhalgh esté obviando la idea misma de *habitus* como principio de selección del gusto, la cual justamente es la que problematiza muy originalmente las determinaciones de clase a través de la mediación de la cultura. También su conclusión acerca de que es imposible leer a Bourdieu “sin reconocer en qué

medida la desigualdad de clase arruina la cultura y las artes” (199), abre interrogantes sobre el alto grado de autonomización de lo simbólico que tiene en mente Hesmondhalgh, conclusión sobre Bourdieu que no deja de ser un tanto contradictoria, inferimos, con la teoría que está leyendo.

Este problema de la autonomía del arte y la cultura en relación con las esferas de la política y el poder constituye la discusión que cierra la obra. Al respecto, su preocupación gira en torno a cómo se articulan las evaluaciones estéticas y políticas en función del “desarrollo de valores comunes” para todas las personas. Para sustentar por dónde transcurren los debates actuales sobre la valoración de la experiencia estética, recurre a la propuesta de Simon Frith acerca de que en la experiencia musical no se expresan valores sino que se los encarna, citando diversas investigaciones que tematizan los cruces entre las ideas de nación, etnicidad, lo popular y el cosmopolitismo. En todas ellas encuentra el ya enunciado carácter ambivalente que la música desempeñaría en todos esos campos simbólicos y de la experiencia social, valiéndose del análisis de estudios de caso como los realizados sobre el cosmopolitismo del rock en Argentina, Israel y China, el nacionalismo musical en Europa pero también en Afganistán, la popularización de las músicas étnicas latinoamericanas, la educación sentimental en Turquía, o la música y su relación con la diáspora como en el caso de las músicas afroamericanas.

De esta forma, concluye que “la experiencia estética no puede cumplir con las esperanzas redentoras que el pensamiento posterior a la Ilustración cifró en ella” (246), pero tampoco “reducirse a un juego de poder económico o discursivo como parecen implicar ciertas formas de teoría crítica” (246). En definitiva, *Por qué es importante la música* de David Hesmondhalgh resulta una obra ambiciosa en cuanto a la revisión de una gran amplitud de debates, por lo que es útil para la actualización del investigador. Pero no podemos dejar de señalar que se enmarca en ese tipo de trabajos que pretende, desde un lugar que no termina de revelarse, construir teoría a escala global si es que esto fuera posible sin obviar la experiencia situada y la investigación que de la misma manera se construye sobre aquélla.

## **Bibliografía**

Benveniste, Emile. 1991. *Problemas de lingüística general*, Tomo 2, Parte II. México: Siglo XXI.

---

## **Biografía / Biografia / Biography**

Berenice Corti es Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Magister en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales UBA. Profesora-investigadora en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (CABA). Profesora en la Carrera de Etnomusicología y de Gestión Cultural el Conservatorio Manuel de Falla de Buenos Aires y docente de la cátedra Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva en la Facultad de Ciencias Sociales UBA. Coordinadora del GT “Jazz en América Latina” de la Asociación



Internacional de Estudios en Música Popular – Rama Latinoamericana. Autora del recientemente publicado *Jazz Argentino. La música “negra” del país “blanco”* (Gourmet Musical).

---

### **Cómo citar / Como citar / How to cite**

Corti, Berenice. 2016. Reseña de Hesmondhalgh, David. 2015. *Por qué es importante la música.* Buenos Aires: Paidós. *El oído pensante* 4 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].