

## **Entre pianistas y popes de la sociología: cuando el campo es insumiso a la teoría<sup>1</sup>**

### Introducción

Pretendo hacer de estas páginas un ejercicio de reflexividad que habilite el tratamiento de algunas cuestiones a las que estamos expuestos y en las que intervenimos quienes, desde nuestros lugares de investigadores sociales, decidimos hacer etnografía. De manera directa, intentaré problematizar el tipo de vínculo que establecemos entre el campo y la teoría, prestando especial atención a los efectos que puede tener la adopción de un determinado enfoque teórico, sobre nuestras preguntas de investigación y el tipo de lectura que hacemos del material empírico producido a partir de la observación participante; asimismo, pondré de relieve (aunque sea tangencialmente) el lugar que ocupan las nuevas tecnologías en el trabajo de campo.<sup>2</sup>

En el marco de mi proyecto de investigación doctoral, me he preguntado cuáles son los mecanismos de consagración en el campo pianístico y qué regularidades presenta. En otras palabras, me interesa dar cuenta del proceso a través del cual una persona que toca el piano se convierte en un/a concertista. Entre las actividades realizadas para entender dicho proceso, un primer paso

---

<sup>1</sup> Las reflexiones que dieron lugar a este trabajo no hubieran sido posibles sin la guía atenta y generosa de Patricia Beatriz Vargas y Rosana Guber, en el primer y segundo trimestre de 2015 respectivamente. Agradezco a Mauro Naccarato por la lectura y comentarios sobre una versión preliminar.

<sup>2</sup> Le debo esta dimensión de análisis a Luisina Morano, quien con paciencia sigue este trabajo de campo y ha sabido encontrar algo llamativo allí donde no se me hubiera ocurrido reparar.

consistió en definir qué entendía por consagración. Allí opté por el concepto que los jóvenes pianistas repetían sistemáticamente en las entrevistas: “Consagrarse es tocar en determinados lugares, con determinadas orquestas y firmar contratos con determinados sellos discográficos”. Teniendo claro ese criterio, la segunda tarea fue encontrar 1- pianistas ya consagrados para indagar sobre sus trayectorias vitales y 2- pianistas jóvenes que considerara tuvieran altas probabilidades de consagración, para hacer un seguimiento de sus carreras. Por la facilidad para entablar contacto, comencé el trabajo de campo con músicos de la segunda categoría.

En ese contexto, en Marzo del año 2015 comencé a entrevistar a un pianista que llamaré a partir de aquí Galo. Paralelamente se daba mi propia formación doctoral, en la que entré en contacto con la sociología de Pierre Bourdieu, la antropología y la etnografía. Usando material de este trabajo de campo y dando voz a los efectos que tuvo mi propia formación académica en la construcción del objeto de investigación, las próximas páginas mostrarán cómo fue la puesta en diálogo de teoría y campo en una etapa temprana de la investigación. Dado que mi contacto con ambos se dio de forma simultánea, evitaré presentar un texto compartimentado: teoría y campo se revelaron en este investigador de forma no escindida. Así será reflejado en el texto.

### Observación participante, teoría y reflexividad<sup>3</sup>

Para el día en que conocí a Galo personalmente, ya había pasado un año desde nuestra primera conversación a través del chat de Facebook;<sup>4</sup> entre los inviernos

---

<sup>3</sup> Entendemos la observación participante y la etnografía en términos de: Esther Hermitte (2002) “La observación por medio de la participación” en *Historia y estilos*: 268-287 y Rosana Guber (2011), *La Etnografía*, Siglo Veintiuno Editores.

<sup>4</sup> Galo tenía 19 años. Oriundo de Buenos Aires, ya había cursado estudios pianísticos en Nueva York y Florencia; al momento de entablar contacto estaba en Viena hacía más de un año con una beca del Mozarteum Argentino. Fue a partir de un video subido a YouTube para un concurso de piano que me interesé por él. Luego, tras anunciarse su victoria en dicho concurso, consideré acertada mi intuición estética y lo coloqué en la categoría de “pianista consagrable”, motivo que sumado al trato cordial que ya teníamos fundamentó que lo considerara entre mis estudios de caso.

de 2014 y 2015, la comunicación se dio de manera ininterrumpida en diversas modalidades. En orden cronológico, lo que comenzó en Facebook siguió por WhatsApp; en un momento dado, llevábamos algo más de un mes en contacto, me escribió que prefería continuar la comunicación por un medio más cómodo y me dio su número de teléfono celular. Las ventajas de ello no fueron evidentes inmediatamente, sin embargo, comencé a recibir al poco tiempo mensajes de audio del pianista en los cuales podía expresar sus opiniones o vivencias en relatos orales de varios minutos (cosa que hubiera sido más dificultosa en Facebook, cuyo Messenger no admite grabaciones de más de sesenta segundos). Nunca se lo pregunté, pero manejo dos hipótesis respecto del cambio de plataforma: la primera es que Galo efectivamente habría considerado la comodidad en lo referente a la duración de los mensajes; la segunda, que constituía una forma de mostrarme en qué categoría me tenía. Tal como me había enseñado a través de comentarios y capturas de pantalla, Facebook era un lugar donde solía entablar contacto con personas de distintos lugares y edades, con distintos objetivos e intereses: admiradores de su música, pianistas rivales (a veces más amistosos, otras veces menos), pretendientes amorosos, maestros de piano, entre otras categorías. Más adelante reconocería que no sabía en qué cuál de ellas incluirme: "... no eras un chongo que me tiraba onda, tampoco me adulaste mucho. Me criticabas bastante... sabías un montón de piano, pero no eras pianista. -sugerí entonces la figura del psicólogo- No, para nada. Sí es cierto que compartí todo lo que me pasaba con vos. Estaba en Viena en ese momento, bastante loco. Igual no eras un psicólogo." Nunca me quedó clara la categoría que me asignaba, y creo que a él tampoco; estaba cómodo y compartía experiencias conmigo. En aquél momento lo atribuí a supuestas cualidades propias como entrevistador: alguna cosa bien haría para habilitar la apertura de los pianistas y generarles simpatía por la etnografía y la teoría antropológica (sí, eso pensaba). Sin embargo, en este caso particular, un episodio incómodo de trabajo de campo y más recientemente un comentario durante un viaje en colectivo me mostraron que no solo no me veía como investigador, sino que tampoco podía poner en palabras cuál era mi supuesta tarea en ese rol. En junio de 2016, sabiendo que para mí era

de especial interés comprender la relación de los jóvenes pianistas con sus Maestros, Galo me invitó a presenciar una clase con el legendario pianista Bruno Leonardo Gelber (considerado por la crítica especializada como uno de los cien pianistas más destacados del siglo XX, y uno de mis favoritos), con quien llevaba más de seis meses de estudio. Ya al momento de plantearme esa posibilidad que me entusiasmo muchísimo, apareció la pregunta: “¿Qué le digo a Bruno?, ¿si puedo llevar a un amigo?, ¿que tengo un amigo que está haciendo un trabajo sobre pianistas y le vendría bien mirar una clase?...” a lo que contesté de forma pragmática que le dijera lo que creyera más conveniente. Cuando íbamos en colectivo hacia su clase me contó lo siguiente: “... le dije si podía ir con un amigo que hace una tesis sobre pianistas. No entendió bien de que se trataba y le conté que vas a viajar a Francia y tal. Seguro se puso los rulos y te espera todo producido...”. A pesar de habérselo contado muchas veces, Galo parece no haber comprendido exactamente qué hago, cuáles son mis preguntas de investigación y en qué consiste el método que estoy usando.

Tras la digresión del colectivo y la clase, regreso a la crónica de los soportes comunicativos: a los mensajes de audio siguió un: “Nunca te escuché la voz, ¿qué voz tenés?”. El pedido implícito me incomodó un poco. Ya había explicado qué era la etnografía, mis preguntas de investigación e incluso le había enviado textos académicos sobre el método... al reflexionar hoy, dudo que leyera la introducción de Malinowski o el cuento de Borges que le mandé, mucho menos los trabajos más extensos. El hecho es que yo me encontraba cómodo en el lugar de investigador-entrevistador, mandándole preguntas disparadas por la imaginación, las lecturas que venía haciendo o la coyuntura pianística, al tiempo que escuchaba con interés todos los mensajes que me enviaba espontáneamente y preguntaba a partir de ellos; incluso, cuando lo sentía conveniente, trataba de apaciguar lo que calificaba como “sus neurosis obsesivas” (¿una especie de entrevistador-psicólogo?). Finalmente, saliendo de la zona de comodidad, le envié un mensaje para que conociera mi voz. Formato que con el tiempo fui naturalizando y desembocó en conversaciones en tiempo real vía Line (cabe recordar que en aquél

momento WhatsApp no había implementado la función “Llamada”). El flujo de información que circulaba aumentó: mensajes de voz, charlas telefónicas, videos tocando distintas obras, preguntas sobre mi opinión respecto de la “ideas musicales” que ejemplificaba con el instrumento... hasta que un día anunció “Voy a Buenos Aires”. Había varios motivos; solo por mencionar algunos: tenía compromisos para tocar en Buenos Aires, Mendoza y Montevideo; le habían negado el ingreso al Conservatorio de Berlín, complicando su situación legal en Europa ; no veía a su madre hacía más de un año.

El mismo día que llegó a Argentina coordinamos para encontrarnos a la semana siguiente y comenzar una etapa de entrevistas presenciales. Paralelamente, en el marco de la cursada de las materias del Doctorado, comencé a asistir a una materia dedicada a sociología de la cultura que tomaba la obra de Pierre Bourdieu como eje fundamental. Teníamos como lectura obligatoria *Las Reglas del Arte. Génesis y Construcción del Campo Literario* (2001). Desde un primer momento me fascinó; estaba cómodo con la escritura del autor y entusiasmado con el tema que abordaba; comencé a complementar las lecturas asignadas con otras, sin otro fin que disfrutar la belleza que encontraba en su dispositivo teórico. En este punto es pertinente explicitar que este era mi primer contacto con Bourdieu y con la sociología de la cultura; la formación que precedió mi ingreso al doctorado fue en ciencia política, en su variante más anglosajona: las lecturas de sociología fueron casi inexistentes y antes de comenzar el posgrado desconocía el objeto de estudio de la antropología (y jamás había oído nombrar la etnografía), en cambio era diestro en el manejo de herramientas estadísticas y modelos formales de economía matemática. Asimismo, me considero un amante de la música (como los que describe Claudio Benzecry en su tesis doctoral). Encontré entonces en Bourdieu una combinación de arte, teoría, empirismo y consagración que me resultó irresistible: investigaba temas que se correspondían con mi pasión, había diseñado una teoría compacta y fácil de extrapolar, los datos empíricos de sus trabajos tendían a corroborar la eficacia del dispositivo teórico (a fuerza de test de hipótesis y análisis de correlación múltiple cuando era necesario)

y alcanzó el vértice más elevado de la consagración académica. Un cóctel variado de métodos y teorías en las que era completamente inexperto.

En nuestro primer encuentro Galo me pasó a buscar por el IDES, justo a la salida de una clase en la que discutimos Bourdieu. Sabiendo de mis graves problemas con la espacialidad se había ofrecido a acompañarme hasta su casa, donde me presentaría a su madre y a su hermana. Cenamos y pude preguntar a la familia cosas sobre su vida. La mamá fue muy cálida en el recibimiento (parecía ya conocerme por boca del pianista); cenamos los fideos y conversamos largo rato. El café nos acompañó durante la sobremesa y la madre se fue a dormir. Era buen momento para partir pero Galo me invitó a quedarme: como yo bien sabía, él comenzaba a trabajar a esas horas y la observación participante consiste en “estar allí”. Arrancamos tocando Mozart a cuatro manos, que por causa del alcohol ingerido durante la cena y la mezcla con la cafeína salió muy desprolijo, pero al mismo tiempo gracioso. Luego él continuó preparando sus obras y yo saqué a Bourdieu de la mochila. La noche se pasó entre piano-lectura, entrevista fraccionada que grababa con mi celular, un par de salidas a caminar por el boulevard de Charcas, tres litros de café que bebíamos de a 500ml por vez, y videos de música en YouTube. Volví a casa casi a las 9AM. La fórmula se repitió (con leves variaciones) tres veces.

Mi entusiasmo no fue constante; a diferencia del pianista, tenía compromisos que afrontar durante el día. La falta de horas de sueño empezó a molestarme, pero entendía que Galo no era muy amigo del sol. Durante el único intento de entrevista diurno se mostró bastante fastidioso; otro, ni siquiera se llevó a cabo (no pudo despertarse y terminé esperándolo largo rato en el IDES, a las 14hs). Sin embargo, no era todo negativo: las jornadas nocturnas me servían a la vez de trabajo de campo y avance de lectura. Él tocaba el piano, en medio del *Fuoco* del Scherzo n°3 de Chopin, mientras yo navegaba entre el *campo* y el *habitus*, encantado de la supuesta correspondencia entre lo que allí observaba (?) y la teoría. Encontraba el concepto de campo particularmente útil: aplicando la teoría bourdiana sería posible pensar el mudo de los pianistas como un “campo

pianístico”, es decir, un espacio social con reglas de jerarquización susceptibles de ser identificadas; un espacio donde para ascender, los pianistas necesitan ser portadores de determinados capitales específicos. Tenía entonces entre manos una herramienta teórica capaz de organizar el universo que estaba observando; no solo eso, sino que también se ajustaba a las ideas preconcebidas que yo tenía respecto a la consagración pianística, y era fácilmente asimilable al discurso que cualquier pianista respetable (y aspirante a pianista) pudiera dar en una entrevista, a saber: “Para ser pianista es necesario tener una técnica suficiente e ideas originales. La técnica es justamente el medio de expresión de esas ideas nuevas, sobre obras tocadas desde hace más de cien años por miles de pianistas.”. El entrecomillado anterior constituye un ejemplo preciso del *se habla* foucaulteano; es la idea que desarrolla en *El Orden del Discurso* y *¿Qué es un autor?*. En términos expresados poéticamente por Deleuze, podríamos definir esas dos oraciones como un enunciado que circula capilarmente entre los pianistas; una voz pronunciada por todos que no pertenece a ninguno; un discurso. Con ese enunciado, escuchado de boca de decenas de pianistas jóvenes en el marco de entrevistas realizadas para mi tesis, podría haber articulado a Bourdieu y a los pianistas en una amalgama compacta y prolija. Sin embargo, el trabajo de campo en la forma de observación participante no es solo la aprehensión de enunciados, sino también la observación de prácticas.<sup>5</sup> Restaba analizar las visibilidades y comprender su articulación con los enunciados en el plano del poder.

En el cuarto encuentro nocturno se dio lo que podría clasificar como un incidente de campo;<sup>6</sup> Galo me interpeló en tanto persona sexuada (“No me interesa el Guido investigador, yo hablo con el Guido persona.”), manifestando sentimientos eróticos. A partir de esa situación que chocó de frente con el rol de investigador que tanto me preciaba de tener, di por finalizados los encuentros y propuse -por mensaje telefónico- que continuáramos las entrevistas por correos de voz de WhatsApp. El pianista, lejos de someterse a la nueva dinámica que intenté imponer

---

<sup>5</sup> Noción ya presente en Bronislaw Malinowski (1922, 1987) Introducción a Los Argonautas del Pacífico Occidental.

<sup>6</sup> Remito al uso del concepto tal como lo presenta Guber (2011; 111-117)

unilateralmente, dejó de contestarme los mensajes. Entretanto, Bourdieu seguía siendo mi faro y las lecturas continuaban con el mismo entusiasmo; acumulaba cada vez más referencias para incluir en un ejercicio etnográfico propuesto como trabajo final de un curso de doctorado. Solo faltaba la articulación última con el campo, que el episodio prematuro había puesto en peligro: me faltaba preguntarle a Galo cómo podía articular la teoría con su propia experiencia.

El campo estaba cerrado y yo tenía un trabajo de doctorado pendiente de entrega. Llegado a este punto, cualquier argumento que esgrimía ante el pianista apelando a mi supuesto estatus de investigador era insuficiente; asimismo -según entendí más tarde-, ir por el lado de la amistad tampoco era efectivo porque Galo se había sentido usado y me reprochaba que mi actitud no había sido la de un amigo. Al cabo de una semana, los pedidos de disculpas se revelaron insuficientes. Fue entonces cuando le pedí que por favor me aclarara si prestaría o no su ayuda, dado que en caso de no hacerlo podía finalizar la articulación con la teoría entrevistando a un pianista ruso (conocido por él) que, según le dije, “tiene muy buena onda y predisposición”. Eso no era del todo cierto y me encontré de repente en un plano más propio de la seducción que de la investigación: buscaba generar celos en Galo para que me ayudara nuevamente y perdonara mi actitud de “poco amigo”. El resultado fue inmediato: a la tarde del día siguiente yo tenía todas las respuestas, expresadas con la mayor claridad, en boca del pianista con el que había “hecho” trabajo de campo. Fueron seis mensajes de voz de WhatsApp que tenían la siguiente estructura: “Bourdieu dice/ define/ sostiene sobre el campo literario... cómo crees que eso puede aplicarse al campo pianístico (en caso de que se pueda)”. Seis mensajes con sus respectivas respuestas de varios minutos, prolijamente esbozadas por Galo.

Si bien suena ridícula, esa forma de encarar la otredad era totalmente coherente con la forma en que había hecho observación participante; mi (in)experiencia previa de investigación y las formas incorporadas (positivistas y objetivistas) de abordar los “objetos de estudio”, en conjunto con la gravitación ejercida por Bourdieu (por su trabajo y su figura consagrada), hicieron que

observara y participara usando de lente los apuntes de *Las Reglas del Arte*. Como me haría notar la Maestra de etnografía: “Estaban en su casa, en la habitación del piano. Él tocaba el instrumento, vos leías Bourdieu.”. Esa era la forma de mirar; incluso me sentía fastidiado cada vez que me interrumpía el estado de concentración para mostrarme distintas formas de tocar pasajes de las obras.

Unos meses más tarde, el análisis retrospectivo de las notas de campo dejó en evidencia que Galo no construía su carrera según el difundido enunciado. A pesar de haber adscrito al mismo en sus seis respuestas elaboradas de WhatsApp, las prácticas y atributos que cimentaban sus logros eran mucho más variadas que “ideas originales y suficiencia técnica”. Estos incluían la búsqueda de un Maestro prestigioso y con contactos, la utilización del cuerpo como herramienta de seducción, la puesta en valor de ciertos atributos culturales (el conocimiento de idiomas, las experiencias en el exterior del país, la vestimenta “siempre impecable”, entre otros), etc. Al mismo tiempo, este cambio de enfoque respecto a Galo justificó que volvieran mi atención los pianistas consagrados. Entre ellos, fue imposible ignorar algunos casos que no cumplían necesariamente con alguna de las dos condiciones consagratorias excluyentes; asimismo, proliferaban ejemplos de músicos “excepcionalmente talentosos” que no alcanzaban la consagración. Este volver a mirar me permitió una reformulación: para consagrarse en el mundo pianístico son necesarias las ideas originales, la técnica para llevarlas adelante y la “suerte”. Ese último factor indeterminado que aparecía en todas las entrevistas, pero que por su carácter polisémico mantuve al margen de mi construcción teórica, era a partir de entonces la variable de la que tenía que dar cuenta. Y es allí donde el campo de Bourdieu perdió potencia explicativa: cada caso particular mostraba estrategias y componentes propios. Ese *X factor* fue para algunas pianistas un escote pronunciado y un cuerpo bello, para otros su momento de consagración y su condición de chinos, para otro su carácter heroico dado por su pertenencia de clase y falta de precocidad en el acercamiento al instrumento. Por cuestiones de espacio no ahondaré en detalles.

## Comentarios finales

Lamentablemente los comentarios son finales, no concluyentes. Lo que la experiencia etnográfica puso de manifiesto fue un espacio social con criterios de jerarquización en disputa que, lejos de estar estabilizados, son un objeto conflictivo y en permanente reconfiguración. Es pertinente señalar que si hubiera mantenido el dispositivo teórico de Bourdieu, la tarea de encontrar respuestas afines a la teoría de campo no hubiera sido compleja. De hecho, eso indica una aproximación estadística que diseñé en la primera etapa del trabajo y que implementé distribuyendo una encuesta estandarizada a alrededor de 130 pianistas en Facebook. Esa actitud inicial en la que adopté –en todas sus acepciones- una teoría, permeó el diseño de las encuestas, lo que acabó por corroborar una hipótesis que la etnografía reveló cuanto menos insuficiente. El trabajo de campo -lejos de una concepción tradicional territorializada- expuesto, que incluye todas las instancias comunicativas que tuve con Galo, no hizo más que abrir una serie de interrogantes a los que al día de hoy no puedo dar respuesta; esas preguntas emergidas han tenido una importancia insoslayable a la hora de pensar las formas de articular la teoría con la información producida en la interacción, no siendo en absoluto un pasaje mecánico desde la abstracción hacia la experiencia, sino un tejido desde el campo hacia la generalidad.