

ARTÍCULOS

UTOPIA Y PRAXIS LATINOAMERICANA. AÑO: 25, n° 90 (julio-septiembre), 2020, pp. 189-203
REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y TEORÍA SOCIAL
CESA-FCES-UNIVERSIDAD DEL ZULIA. MARACAIBO-VENEZUELA
ISSN 1316-5216 / ISSN-e: 2477-9555



Alcance y problemas de la propuesta de Cornelius Castoriadis sobre los imaginarios sociales y el cambio social¹

Scope and Problems of Cornelius Castoriadis' Proposal on Social Imaginaries and Social Change

Aníbal Francisco GAUNA PERALTA

<https://orcid.org/0000-0002-4479-0214>

agauna@fulbrightmail.org

Carrera de Comunicación y Periodismo. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)

Este trabajo está depositado en Zenodo:
DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.3872538>

RESUMEN

En este artículo se propone un modo de abordar el estudio del cambio social desde la visión de los imaginarios sociales de Cornelius Castoriadis, tratando de subsanar sus limitaciones metodológicas a través del concepto de 'actos de ficcionalización' (Iser, 1993). Dicho concepto permite analizar los imaginarios sociales como una 'función práctica no funcionalista'. Como ejemplo de dicha propuesta, se realiza un breve estudio del caso de la significación de la música para el poder en la transición societal que va de Mozart a Beethoven. Una limitación del modelo es su incapacidad para especificar los mecanismos de explicación del cambio social.

Palabras clave: : imaginarios sociales; cambio social; Cornelius Castoriadis; institución social de la música; poder.

ABSTRACT

This article proposes a way to approach the study of social change from the vision of the social imaginary of Cornelius Castoriadis, trying to remedy its methodological limitations through the concept of "fictionalizing acts" (Iser, 1993). This concept allows analyzing the social imaginary as a "non-functional practical function". As an example of this proposal, a brief study of the case of the significance of music for power in the social transition from Mozart to Beethoven is carried out. A limitation of the model is its inability to specify the mechanisms of explanation of social change.

Keywords: : social imaginaries; social change; Cornelius Castoriadis; social institution of music; power

Recibido: 12-02-2020 • Aceptado: 15-04-2020

¹ Este trabajo de investigación ha sido financiado por el VIII Concurso Anual de Incentivo a la Investigación (2020) de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas



INTRODUCCIÓN

La relevancia de Cornelius Castoriadis para la teoría social y política, y el psicoanálisis (entre otras áreas), es bien conocida. Sus ideas tienen su cumbre en *La institución imaginaria de la sociedad* (LIIS), la obra que trato acá principalmente. Publicada originalmente en francés en 1975, LIIS se distingue no solo por su estilo intrincado y a ratos francamente desorganizado. También le es distintiva la impresión que causa al lector el esfuerzo por generar un pensamiento acerca de la creatividad colectiva, que llamará 'imaginarios sociales', y que no la restrinja a los moldes con los que se quiere *elucidarle*. Sin embargo, Castoriadis no desarrolla de manera explícita vías metodológicas de acceso al imaginario social. Es decir, no muestra suficientemente el paso de sus sugerentes postulados teóricos, hacia la expresión histórica concreta de los imaginarios, su dimensión *referencial*: ¿cómo podría 'aplicarse' su teoría a un estudio concreto del cambio social? Por ello, a veces da lugar a pensar que sostiene una ontología al margen de la atribución social de significados—a contrapelo de lo que se propone manifiestamente en su obra. Esto condujo a Habermas (1989, pp.390-391) a afirmar que su concepto de sociedad, planteado en términos de ontología fundamental, le lleva a dejar sin lugar la praxis intersubjetiva. Joas (1998, p.160) está en desacuerdo explícito con Habermas sobre este punto, pero detecta otro problema (1998, p.161): la ausencia de conexión funcional entre 'representaciones' y 'acción', la injustificable existencia de proyectos de sociedad inmotivados, o sin motivación aparente, una consecuencia de su rechazo radical a cualquier noción funcionalista.

A pesar de sus diferencias hay una conexión íntima entre ambas críticas, la cual explicaría el que Castoriadis se mueva alternativamente entre dos entendimientos de la relación entre sociedad y representaciones colectivas. A veces, estas últimas parecen originadas en algo 'real' pre-significativo, pre-humano, por ejemplo: "La emergencia de la alteridad está ya inscrita en la temporalidad pre-social, o natural... que toda sociedad no sólo presupone, sino de la que no puede jamás separarse —distinguirse— abstraerse de manera absoluta, de un ser—así en sí..." (Castoriadis: 1989, p.71). Pero la mayor parte del tiempo, parecen *constitutivas* de lo social (como lo mostraré). Ambas afirmaciones no tienen por qué ser contradictorias, pero sus diferencias sí tienen que ser explicadas (¿es igual el 'cambio' creativo en la naturaleza que en la sociedad?), o el precio de no hacerlo es anular conceptualmente la agencia humana y la utilidad de la noción de 'imaginario social' para comprender el cambio social como tal cambio, dando lugar a las críticas antes mencionadas. Sin embargo, si se acepta la idea de que los imaginarios sociales son el concepto angular para definir el cambio del ser en cuanto tal en lo que denomina el *cuarto nivel del para-sí* (Castoriadis: 1998), es decir, las sociedades, y tomamos esto como punto de partida, entonces podemos afirmar que las representaciones tienen '*funciones prácticas no funcionalistas*' (abrir espacios hacia el cambio histórico), y aparece un nexo entre acción y representación (sujetos que articulan el cambio y toman decisiones que lo refuerzan). Esta es la tesis que desarrollaré en este artículo, como un paso metodológico para que estas ideas sirvan a la investigación empírica sobre el cambio social. Concluiré que, a pesar de esta maniobra conceptual, la propuesta de Castoriadis carece de criterios para hacer explícitos los mecanismos que explican el cambio social.

EL PROBLEMA CON EL RACIONALISMO

No es casual que algunas de las propuestas más relevantes de Castoriadis hayan surgido a contrapelo del marxismo. Por ejemplo, su interés por entender a qué se debieron los fallos predictivos del mismo, ejemplificados en la dictadura burocrática de la Unión Soviética, lo lleva a fijarse en el *excedente de significado*, excedente que configura (*da forma a*) las prácticas sociales y que, en el caso del marxismo, queda subyugado a la privilegiada categoría de trabajo. El trasfondo es el carácter racionalista del marxismo: "... y, como todas las filosofías racionalistas, se da por adelantado la solución de todos los problemas que plantea" (Castoriadis, 1983:71). Racionalismo, en este sentido laxo, sería la reducción del mundo humano a

una tautología: por más amplia o extensa que ella sea, querer dar cuenta de todos los aspectos de la realidad implica la pretenciosa ambición de encerrarle en un principio de identidad cuyos términos están definidos de antemano por el científico social (o el intelectual, en un sentido más amplio). La burocracia vendría a ser la práctica social de este racionalismo. El espacio en el que se pueden vincularse entre sí es, para Castoriadis, un espacio *imaginario-social*. Este es el territorio en el que se plantea su discusión, a un nivel pre-teórico y pre-ideológico. Es el territorio del entendimiento de fondo de la gente acerca de sus contextos sociales de acción, y que hace posible, prácticas comunes y un sentido amplio de legitimidad compartido (Taylor: 2004, p.31).

Así mismo, también se desprende su interés por la historia de su crítica al estructuralismo en antropología como otra forma de racionalismo, pues las estructuras, si bien no pueden hacer surgir el sentido, son el soporte del habla: "... este simbolismo es él mismo creado. La historia no existe sino en y por el <<lenguaje>> (todo tipo de lenguajes), pero este lenguaje, se lo da, lo constituye, lo transforma. Ignorar esta vertiente de la cuestión ... es eliminar la cuestión histórica por excelencia: la génesis del sentido, la producción de nuevos significados y de significantes" (Castoriadis: 1983, p. 240). De allí que su forma de interrogar vaya en dirección inversa: ¿de dónde provienen *estas* estructuras particulares de una sociedad dada, si no de su sentido? Al tiempo que rescata la cuestión histórica por excelencia del cambio social, la cuestión de *la génesis del sentido*. Lo social es, así, autoalteración, y por tanto sólo existe como historia, en una temporalidad singular (lo que llamó irreversibilidad local del tiempo). De allí también que la temporalidad histórica implica necesariamente emergencia de 'lo nuevo', de lo 'otro', creación constante de la sociedad. Emergencia de una institución, y de una nueva institución. Una sociedad es un modo de hacer el tiempo en coexistencia, y, viceversa, cada modo de hacer el tiempo implica 'darse existencia como sociedad'. Por su parte, el modo en el que sea la sociedad (su dinámica histórica), lo *histórico-social*, se circunscribe a sus figuras o *eidos*, es decir, a sus instituciones del modo siguiente: "... es flujo perpetuo de autoalteración, y sólo puede ser en tanto se dé como figuras <<estables>> mediante las cuales se hace visible, y visible también a sí mismo y por sí mismo, en su reflexividad impersonal que es también dimensión de su modo de ser; la figura <<estable>> primordial es aquí la institución" (Castoriadis: 1989, p.70). Mas aún,

Para una sociedad, que un término es quiere decir que un término significa (es una significación, es puesto como una significación, está ligado a una significación). Por el mismo hecho de ser, tiene *siempre* un sentido, ..., es decir, que siempre puede entrar en una sintaxis, o dar existencia a una sintaxis para entrar en ella. La institución de la sociedad es institución de un mundo de significaciones (Castoriadis: 1989, p.118).

Esto que Castoriadis denomina *la institución imaginaria de la sociedad* es, pues, un mundo relativamente estable de significaciones (intersubjetivas). Desde el punto de vista de la existencia social, lo que es, es lo que *significa*. De allí se deriva un sentido, y, luego, una forma (en este caso, una forma gramatical, una sintaxis). Con lo cual, a partir de ahora debería entenderse que la institución es, a un tiempo, en sí misma *imaginario social* materializado (o solidificado), tanto como vehículo para dicho *imaginario social*. El imaginario social solidificado, o institucionalizado es lo que denomina *sociedad instituida*. En tanto que *sociedad instituyente* es el momento en el cual irrumpe un nuevo mundo de significaciones en el presente histórico-social, a la par destrucción de la sociedad instituida tanto como creación de otra sociedad, por instituir. La relación entre ambas, sociedad instituyente-instituida, nos conduce a la problemática de la integración y el cambio sociales.

EL TRASFONDO EPISTEMOLÓGICO

En LIIS Castoriadis se plantea el entendimiento de lo social desde tres cuestiones clásicas de la teoría sociológica: qué es la sociedad en su unidad, o qué la mantiene unida, la cuestión tradicionalmente llamada de la *integración social*; luego, la cuestión de la historia, lo 'nuevo' y la alteración de una sociedad: la cuestión del *cambio social*; por último, una tercera cuestión, un asunto dependiente de los anteriores, el de la identidad socio-cultural (en qué se distingue *esta* sociedad de cualquier otra) (Castoriadis: 1989, pp.13-14, p.313). Desde el punto de vista epistemológico, Castoriadis distingue tres posibles 'propuestas tradicionales' para dar cuenta de la descripción y el análisis de una sociedad, propuestas que le resultan o bien en exceso limitadas, o bien infructuosas (Castoriadis: 1989, pp.15-18). Estos tipos de propuestas tradicionales son el *fiscalismo*, el *logicismo* y el *causalismo*.

La primera de ellas es fundamento epistemológico del *funcionalismo* en ciencias sociales. Esta respuesta reduce lo socio-histórico a lo natural, al postular la invariabilidad de las necesidades humanas. Pero, en tanto este postulado es contradicho por la evidencia histórica, el funcionalismo responde con un segundo postulado: el de la variabilidad de respuestas a la misma necesidad (*a la* Merton). En este caso, el funcionalismo considera que la necesidad se mantiene idéntica, anulando la historicidad. En segundo lugar, se encuentra la propuesta *logicista*, que da fundamento tanto al *estructuralismo* como al *hegelo-marxismo*. En este tipo de respuesta, se postula un principio, o un conjunto de principios, cuyas operaciones repetidas en combinaciones variables (pero de una variabilidad restringida), daría cuenta de toda sociedad. El carácter restringido de esta variabilidad se debe a que: a) la cantidad de elementos es finita; b) y los elementos son discretos; a partir de estas dos características se generan los principios iniciales, rectores de toda la propuesta.

Por último, y como una derivación del fiscalismo, se encuentra la propuesta *causalista*, cuya deficiencia a los ojos del autor estriba en desconocer o ignorar la cuestión del significado y la significación. El causalismo anula el principal cuestionamiento al fiscalismo, a saber, su incapacidad de dar cuenta del acontecer de lo socio-histórico: la emergencia de la alteridad radical, de lo totalmente nuevo. Sin embargo, para llevar a cabo esta anulación, el causalismo postula: a) *identidad en la repetición* (las mismas causas producen los mismos efectos); b) *identidad en la 'naturaleza' de la causa y el efecto* (se 'pertenecen' recíprocamente, son 'iguales' en esencia, 'pertenecen' a lo mismo). Por tanto, nunca podría dar cuenta del auténtico cambio histórico.

Estas propuestas tradicionales comparten entre sí, y a pesar de sus diferencias, un núcleo común, a saber, lo que Castoriadis denomina el esquema de la lógica identitaria, o *lógica conjuntista-identitaria*. En el caso del fiscalismo, este esquema aparece como una relación de medio a fin; en el caso del logicismo, aparece como una relación de implicación lógica (en donde $A \rightarrow B$); por último, en el caso del causalismo, aparece como una relación de causa a efecto 'entre lo mismo'. Castoriadis reconoce una cuarta respuesta, aunque la subsume casi por completa al causalismo: es la respuesta del *finalismo racionalista*, para el cual, "La totalidad del proceso no es otra cosa que la exposición de las virtualidades necesariamente realizadas de un principio originario, presentes desde siempre y para siempre. El tiempo histórico se vuelve así simple medio abstracto de la coexistencia sucesiva o simple receptáculo de encadenamientos dialécticos..." (Castoriadis: 1989, p.19).

En cambio, lo social existe como un continuo *magma de magmas* (pues cada región o ente es a su vez magma): "... con lo que no quiero decir el caos, sino el modo de organización de una diversidad no susceptible de ser reunida en un conjunto, ejemplificada por lo social, lo imaginario o lo inconsciente..." (Castoriadis: 1989, pp.34-35). A manera de conclusión parcial, para nuestro autor "... es imposible dar de una vez por todas un modelo de determinaciones válido para cualquier sociedad..." (Castoriadis: 1983, p.43). Como corolario, y si quiere rehuirse de un enfoque sustancialista en el estudio de los fenómenos históricos, no puede presuponerse un tipo de motivación invariable en el tiempo: de acuerdo con el autor estas visiones, o

bien no pueden explicar la alteridad radical, o bien no pueden explicar la identidad de una sociedad. ¿Cómo podrían entonces explicarse estas cuestiones?

METÁFORA Y METONIMIA

La (*auto*)institución imaginaria de la sociedad es ante todo una *productividad figurativa*: la autoimposición de reglas estructurantes que se denominan *esquemas de percepción*, que prefiguran los ‘contenidos virtuales’ de los objetos. El carácter impersonal, ‘compartido’, relacional e intersubjetivo (y por tanto no arbitrario), del imaginario es, en este contexto, sinónimo de su carácter *social*. El *imaginario social* es, por tanto, el medio específico de análisis en el que se hace explícito el nexo interno entre ontología del significado y teoría del conocimiento. De esta manera, e indirectamente, Castoriadis propone una clave de interpretación de la historia de la filosofía y de la teoría social en particular, cuyo hilo conductor es la idea de la *determinación del ser, del decir y del hacer*. Esta determinación se manifiesta especialmente en lo que denomina la *lógica identitaria* o *lógica de conjuntos*, incapaz de dar cuenta de la alteridad radical, el cambio social y la identidad de una sociedad. En la visión de Castoriadis, las tres cuestiones están inherentemente vinculadas entre sí. Castoriadis (1989, p.122) entiende que: “Lo imaginario social es, primordialmente, creación de significaciones y creación de imágenes o figuras que son su soporte. La relación entre las significaciones y sus soportes (imágenes o figuras) es el único sentido preciso que se puede atribuir al término <<simbólico>>, y precisamente con ese sentido se utiliza aquí el término”. Lo imaginario es, pues, la relación entre una significación y su soporte material y se fundamenta en dos tesis centrales:

- La tesis de *la sobredeterminación de los símbolos*, la cual se refiere a aquellos hechos en los cuales varios significados se atribuyen a un mismo significante.
- La tesis de *la sobresimbolización del sentido*, según la cual el mismo significado es portado por varios significantes (Castoriadis: 1983, p.241).

Es decir, que no puede constatarse una coincidencia funcional entre la institución o práctica social, por un lado, y por el otro lado, el símbolo. La relación entre institución o práctica, y símbolos, está transida por dos propiedades de la simbolización: la *metáfora* y la *metonimia*. La primera, según Castoriadis, exige tomar el todo según una de sus partes; la segunda, exige una síntesis conceptual, en donde con un nombre o enunciado se subsume una cadena indefinida de referentes. Así, por ejemplo, una pieza de porcelana tiene una cierta composición que puede ser expresada en el lenguaje de la química o de la física. Sin embargo, allí no se agota su participación en el ser social. La pieza forma parte de un conjunto más amplio que denominamos ‘vajilla’. A su vez, la creación de vajillas responde a una cierta organización o institución en un nivel micro de la vida social, que demanda la existencia de una coordinación entre las piezas de las vajillas, y una macro referida a su producción y distribución, etc.

De esta manera, la creatividad colectiva funciona en una doble dirección: primero, como creación de los contenidos, es decir, de las formas materiales tanto como de las formas virtuales y gráficas; segundo, como creación de las relaciones que no existen en los objetos por sí mismos. Esto implicaría que ‘lo social’ existe al modo, o con la forma del magma, en el sentido de que está siempre abierto hacia nuevas significaciones y con unos límites difícilmente definibles más que de modo provisional, que ‘aparece’ cuando se trata de determinar: relación dinámica e inestable entre integración y cambio como caras de una misma moneda, relación que define la identidad social.

Por otra parte, según esta perspectiva la irreversibilidad local del tiempo es un aspecto definitorio de la *identidad de una sociedad*, pues, piensa Castoriadis, es en ella en dónde se manifiesta la creación *ex nihilo* de la misma. Allí puede ser tal sociedad, porque crea alteridad, y crea siendo diferente a otras sociedades: instituye aquello que no puede confundirse nunca con otras institucionalizaciones de la irreversibilidad del

tiempo; se identifica en la relación que hay entre los cambios que crea y lo que conserva. La irreversibilidad local del tiempo es siempre la concreción o la emergencia de nuevas 'figuras', y al entrar estas en la vida social (en el tiempo histórico) se produce la auto alteración de la sociedad sobre sí misma. Integración y cambio sociales van así de la mano: La integración se concebirá como creación colectiva de lo mismo (identidad entre los diferentes, e incluso, diferencia entre los idénticos); mientras que el cambio se concebirá como la creación colectiva de lo otro, la alteridad radical: la creación de espacios sociales propiamente dichos, la institución de la irreversibilidad del tiempo. La identidad, por tanto, vendría a ser el modo en que esta particular integración crea nuevas formas sociales.

LOS 'ACTOS DE FICCIONALIZACIÓN' DE ISER

Los objetos revelan a los esquemas de percepción como constitutivos de lo dado. En la vida social la mimesis que implica el sentido es un principio productor / creador más que de imitación: produce sus propias referencias, deviniendo así trascendental ante lo dado a la experiencia. Así, el sentido, ni siquiera desde el punto de vista de la denotación (relación signo-objeto), podría ser resultado de un reflejo de algo 'real' que fuese independiente al vínculo significado / significante: la mimesis es el *topos* creador / productor de significados o de la (re)descripción de significados que, al reunir este referente, éste significante, y éste significado, se convierte en una significación más o menos forzada, para un colectivo. De allí que lo que se trata de imitar no son los objetos ya existentes, cuanto las condiciones y formas de la percepción con las cuales los objetos se conciben como tales objetos, individualizados. Desde las ideas de Castoriadis, podría ahora afirmarse que cuando este *mythos* se vuelca sobre sí mismo (se hace mimesis de sí mismo), se obtiene el *imaginario social* por el que se instituye la sociedad. Es decir, cuando se trata de las *significaciones imaginarias sociales centrales*: "Hay pues un asunto de comprensión de estas significaciones imaginarias sociales, que, de hecho, se vuelve una recreación poética. No es lo mismo que el acceso a una obra de arte, pero se sitúa mucho más por ese lado que por el lado de la comprensión de la necesidad de las etapas de una demostración matemática" (Castoriadis: 2004, pp.33-34).

La denotación, así, presupone la representación y no al revés. De este modo el sentido, desde el punto de vista de la significación (vínculo significado-significante), presupone las *figuras del discurso*: una dinámica metafórica-metonímica. De allí que Castoriadis piense que el estudio de los imaginarios se lleva a cabo a través de una *elucidación*. Esta es, podría decirse, su versión de la superación del debate de origen decimonónico entre 'explicación' y 'comprensión': elucidar, o establecer las correlaciones entre el hacer y el pensar, entre teoría y práctica, correlaciones que no pueden ser ni teóricas ni prácticas, sino *imaginarias*. Este es un nivel reflexivo de análisis, correspondiente con la idea de que nunca hay información más que para un para-sí, es decir: para un sujeto, quien determina lo que 'no es nada' de lo que 'es algo' (criterios de discriminación o significación) (Castoriadis: 2004, pp.63-64). La elucidación aspira a poner en entredicho cierta concepción de la mirada: aquella que cree que *inspecciona lo que es*, y luego elabora imágenes en perfecta correspondencia con el ser.

Pero hace falta en esta pretensión de 'elucidar' un paso adicional que Castoriadis no desarrollaría, a saber, las interfases entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. En otras palabras, ¿cómo ocurre la conjunción práctica entre las tres dimensiones que el autor retoma del psicoanálisis lacaniano? Una respuesta la provee Wolfgang Iser, con su teoría de los *actos de ficcionalización*, que solo brevemente referiré acá como una salida posible a esta problemática. Los *actos de ficcionalización* son aquellos actos que: "... convierten la realidad reproducida en un signo, arrojando simultáneamente lo imaginario como una forma que nos permite concebir aquello hacia lo que el signo apunta" (Iser: 1993, p.2, traducción propia).

Lo peculiar del discurso de ficción es el asumir una *función representativa*, a pesar de no tener situación contextual. Según Iser, tal cosa es posible porque este discurso es una organización simbólica *autorreflexiva*: pone por sí mismo las condiciones para la comprensión de los enunciados, que por eso no son condiciones

contextuales, no están dadas de antemano. Estas condiciones de comprensión se encuentran en el discurso mismo, y cumplen la función de condiciones para la *representación*, productora de un *objeto imaginario*. El destinatario de la enunciación encuentra un modelo a seguir para reconstruir un contexto que permite la comunicación con el texto. De este modo, puede hacerse presente lo que estaba ausente, el mentado objeto imaginario. El acto de ficcionalización deja atrás la determinación de lo real, y transfiere esta determinación a lo imaginario, dotándole de esta propiedad constitutiva de lo real. Al hacerlo de este modo, desde el plano simbólico el acto de ficcionalización habilita la doble transferencia entre lo real y lo imaginario: dota a lo imaginario de determinación para que pueda entrar en relación con lo real, al colocarlo dentro de una forma, mientras excede la determinación inicial de lo real con la plasticidad de lo imaginario. En este sentido, el o los actos de ficcionalización son un cruce de fronteras: las fronteras de los sistemas existentes son cruzadas para desarticularlas y traer, selectivamente, ciertos elementos al texto. La consecuencia global de estas ideas de Iser es que el significado del texto emerge de lo imaginario: éste es su matriz generativa. De este modo, lo imaginario entra en lo real como matriz generativa de significados. *La representación sería, pues, una 'pragmatización' o puesta en acto de lo imaginario*. Un modelo de realidad para el sujeto y del sujeto. No profundizaré más sobre los actos de ficcionalización, pues llevaría en una dirección distinta a la de la presente discusión. Por ahora baste con afirmar que ya tenemos el elemento teórico vinculante que faltaba en la propuesta de nuestro autor.

En conclusión:

- (1) tanto el cambio social como la integración, desde la propuesta de los imaginarios sociales, serían analizables en términos de metáfora y metonimia en el marco de una significación imaginaria-social (signo social o la función práctica del sentido), del mismo modo como la simbolización se enmarca y va más allá de la significación: "... denotación y representación son casos particulares de un uso más *general* del signo, que llamaremos la simbolización, oponiendo así el signo al símbolo (...). La palabra 'llama' significa *llama* pero simboliza, en ciertas obras literarias, *pasión o deseo vehemente...*" (Ducrot y Todorov: 1995, p.124).
- (2) El cambio social sería, pues, analizable en forma analógica al lenguaje en la retórica, en donde los objetos son susceptibles de desplazarse a través del espacio discursivo, *como si fueran tropos de este: la relación entre integración y cambio social sería visible, en gran medida, como la lógica de los desplazamientos de sentido*.
- (3) Los actos de ficcionalización ofrecen la posibilidad de reincorporación de la agencia humana en los procesos de construcción de identidad y de alteridad radical (cambio social).

A continuación se propone una posible aplicación de estas ideas para mostrar algunos de sus alcances y limitaciones.

EL CASO DE LA SIGNIFICACIÓN DE LA MÚSICA PARA EL PODER: DE MOZART A BEETHOVEN

Cuando se habla aquí de la significación de la de la música para el poder, se trata de tres cosas. La primera es la que permite establecer vínculos entre prácticas y objetos sociales de manera que dé lugar a un conjunto que se denominará *institución*. Este conjunto se caracteriza por el modo en que organiza el tiempo social, es decir, las *significaciones imaginarias segundas*: jerarquías, esquemas de percepción y clasificaciones en general que indican un modo peculiar de organizar los espacios sociales. Según el modelo teórico, el espacio está organizado en función de dicho tiempo (historia local). En segundo lugar, esta significación o temporalidad social (esta organización social del espacio), se sitúa respecto a una instancia peculiar, en este caso el *poder*, por lo cual se debe hacer explícito el sentido que tiene dicha instancia para dar pie a la posibilidad de establecer la pertinencia de los vínculos. Por último, hay que explicitar el sentido y

las características específicas que tiene el lenguaje que se 'usa' en el contexto de la institución estudiada, en este caso la institución musical. La re-conexión de acontecimientos pasados existe desde el comienzo como un acto *trópico*: un acto por medio del cual una parte se muestra como un todo concluido. Esta es una suerte de condena: no es accesible una 'totalidad histórica', sino sólo un simulacro de esta ('dinámicas históricas parciales').

Justificación

Antes de entrar de lleno en la consideración del caso histórico que aquí se propone, es menester realizar algunas aclaratorias de carácter preliminar. La primera cosa importante es que no se habla aquí de la obra musical *per se* sino de la sociedad en la obra. Lo interesante de involucrar a este arte radica en que, como dice Pierre Bourdieu (2000, p.154):

No hay nada que permita afirmar la propia <<clase>> tanto como los gustos musicales, y tampoco nada por lo que sea tan infaliblemente clasado [*classé*]. Pero la exhibición de cultura musical no es una exhibición cultural como las demás. La música es, si se me permite la expresión, la más espiritualista de todas las artes del espíritu, y el amor a la música es una garantía de <<espiritualidad>>

En segundo lugar, con el término 'significación' se hace referencia aquí a toda la institución social de la música. Así mismo, al emplear el término '*música*' en este contexto, y sobre todo por motivos históricos, debe tenerse presente que siempre se referirá a lo que comúnmente se denomina *música clásica, culta, o académica*. Se asume así simplemente una terminología al uso, sin que ello implique un acuerdo con la misma, o no. Para Barrico (2000, p.39), lo que caracteriza a este tipo de música es que "... se construye sobre un esfuerzo por formalizar lo indistinto. Su tótem es la unidad formal, a través de la cual infinitos fragmentos de mundo encuentran sentido, disciplina, jerarquía". Así mismo, este autor piensa que, más que un repertorio, "... la expresión música culta debería definir una determinada actitud al escuchar: aquella según la cual lo que se escucha no es tanto lo que la obra dice sino aquello que calla" (2000, pp.30-31).

Ahora bien, ¿por qué el caso de la sociedad alemana de los siglos XVIII y XIX? Pues bien, porque este es un ejercicio realizado para la comprensión de lo socio-histórico desde la perspectiva de los imaginarios sociales y dicho contexto ofrece algunas ventajas. Para empezar, los de Mozart y Beethoven son casos bastante documentados, lo cual supone una ventaja relativa para efectos de esta breve presentación. Sin embargo, cuando no se trata de los aspectos específicamente biográficos (fechas, número y nombre de las composiciones, amistades, etc.), hay cierta dispersión en los datos ofrecidos por los distintos autores, en el sentido de que no se encontró una lectura global del cambio que se ofrece de Mozart a Beethoven en la institución de la música vinculada al poder. En segundo lugar, con el contexto social que actuaron estos músicos puede comprobarse con mucha nitidez el radical cambio que experimentó la institución de la música en el lapso de una generación.

Por último, ¿por qué específicamente Mozart y Beethoven? Se justifica considerar a Mozart como representante del período, pues *es el primer músico altamente reconocido que decidió independizarse del mecenazgo cortesano*, cuestionando con ello la pretendida superioridad moral de la nobleza. Pero Mozart no logra tal independencia, o al menos no la logra del todo; así como tampoco logra adaptarse a las exigencias del naciente mercado editorial. De este modo Mozart, piensa Elias (1991, p.40), "... anticipó la actitud y sensibilidad de un tipo de artista posterior". Mientras que se justifica considerar a Beethoven como representante de la siguiente fase, pues *es el primer músico que logra efectivamente escapar al mecenazgo cortesano*, y adaptarse con relativa comodidad al mercado editorial.

Bases sociales del mecenazgo en el siglo XVIII

¿Por qué la sociedad cortesana de los siglos XVIII y XIX, especialmente la del siglo XVIII, dedica tantos recursos, atención y energías al mecenazgo musical, aún en momentos muy difíciles desde el punto de vista de su estabilidad económica como estamento? Primero, la música formaba parte integrante de la autorrepresentación de la nobleza europea como estamento. Es decir, la nobleza se identificaba 'comunidad imaginada' (Anderson: 1993), también a través de la música. Una vez que la música escapa al monopolio eclesiástico en el que estuvo hasta el siglo XVIII, la misma se instituye como elemento constitutivo de la conciencia de la condición de noble, tanto para este estamento, como para el resto de la sociedad, es decir, se constituye como elemento de 'diferenciación social'. No sólo porque la nobleza es la única que puede pagar la creación musical, sino porque reclama para sí el privilegio de ser la única que puede 'comprender' verdaderamente la música.

Este paso entre 'pagar' y 'privilegio de la comprensión' es un paso característico que se produce en lo imaginario social, que funciona aquí como un elemento integrador de la sociedad cortesana. En su conciencia, el privilegio no se funda en los recursos económicos, sino en su superioridad para comprenderla. De este modo, la institución vincula un conjunto de prácticas sociales con ciertos esquemas simbólicos que dividen el espacio social. Evidentemente, entre una cosa (pagar) y la otra (comprender), no hay ninguna relación necesaria. La nobleza, al estructurar de este modo la percepción social de 'lo noble', fundaba su poderío no sólo en la propiedad de la tierra, sino en la conciencia práctica. Lo que dicho de otro modo significa que la nobleza ejercía el poder también a través de la institución de la música. Recuérdese la noción de poder que propone Michel Foucault (2001, p.254): "... el poder es menos una confrontación entre dos adversarios, ..., que una cuestión de gobierno... Gobernar, en este sentido, es estructurar un campo posible de acción de los otros"

Es decir, la nobleza gobernaba la sociedad, a través de la estructuración de un campo posible de acción. Esta es la significación de la institución social de la música para el poder... o la que fue al menos hasta tiempos de Mozart. Pero a partir de la siguiente generación (recordemos que cuando Mozart muere en 1791, Beethoven cuenta con 21 años) se experimentan modificaciones de tal profundidad en la institución de la música que su función íntegra en la sociedad quedará trastocada irremediablemente.

En lo que sigue, se busca:

- Identificar los aspectos que ofrecen verosimilitud a la respuesta planteada.
- Dar cuenta del cambio experimentado por la institución de la música de Mozart a Beethoven (los desplazamientos de sentido).
- Determinar las *significaciones imaginarias sociales* que tiene la institución de la música para el poder, en el tránsito representado por los contextos de Mozart y Beethoven.

Dinámica histórica parcial. La disposición social a la música en la sociedad cortesana

Si la nobleza como estamento hubiese tenido que sostenerse sobre la única base de la propiedad de la tierra, entonces resultaría harto difícil comprender efectivamente no sólo los elevados montos que destinaba al arte en general, y en especial a la música, sino sobre todo que fuese una preocupación tan acuciante para la misma, que luego se traducía en esos elevados montos. Veamos tres ejemplos.

Para 1784 [entre la composición del Singspiel *El rapto en el serrallo* (1782) y la ópera *Las bodas de Fígaro* (1786) de Mozart], habían más de 340 compositores empleados sólo en las cortes de habla alemana (Raynor: 1986, p.384). Mientras por su parte una orquesta cortesana típica tendría unos 40 ó 50 miembros que, en los casos más impresionantes, podía llegar a tener más de 90 músicos:

En 1777, la orquesta en la que intervenían Leopoldo y Wolfgang Mozart en Salzburgo podía llegar a incluir entre doce y dieciséis violines, cuatro violas, tres violoncelos, tres contrabajos, dos

flautas, seis oboes, dos fagots y dos cornos. La orquesta que tocó para Mozart en París el 11 de abril de 1781 estaba integrada por cuarenta violines, diez violas, ocho violoncelos, diez contrabajos, cuatro flautas, cuatro oboes, cuatro clarinetes, seis fagots, cuatro cornos, cuatro trompetas y timbales (Raynor: 1986, p.405).

Los recursos destinados al mantenimiento de los músicos (compositores e intérpretes), tanto como a la construcción de lugares adecuados para la interpretación musical, y a los instrumentos, eran bastante elevados. Y lo eran, al menos a la luz de estas dos consideraciones: a) que el principal espectáculo musical para la nobleza era la ópera, cuyas cifras no están del todo incluidas en los datos anteriores; b) si se pregunta cuál podría haber sido la funcionalidad o el reingreso de estos gastos: *¿en dónde estaba el retorno de la inversión?* Sólo durante los períodos de guerra abierta (como la guerra de los Siete años de 1756), se reduce esta dedicación. Pero jamás se elimina. O, mejor dicho, se elimina sólo cuando el noble llega a la quiebra (a menudo por los gastos de guerra), y entonces los músicos pasaban a otras cortes.

(b) Dresde. En 1719 Federico Augusto I ('El Fuerte') construyó una sala de ópera para el matrimonio de su hijo, Augusto II, con la hija del emperador José. Logró reunir músicos que, de momento, hicieron que la ciudad no tuviera competencia en Europa, haciendo de Dresde una potencia musical. Pero en poco tiempo tuvo que disolver su ópera, bajo la excusa de que había intensas peleas entre el director y los intérpretes, aunque el motivo que se encontraba escondido era su deplorable estado financiero. Fue el estallido de la Guerra de los Siete Años, la que hizo que su sucesor, Augusto II, "... que era Rey de Polonia al tiempo que elector de Sajonia- se dirigiera a Varsovia llevándose consigo todo lo que pudo de sus compañías de ópera y ballet y dejando que la guerra siguiera su curso" (Raynor: 1986, p.390). Este es un caso en el cual "... la realidad política era sacrificada en aras de las ansias de grandeza del elector" (Raynor: 1986, p.389).

(c) Durante todo el reinado de Federico el Grande (1740-1786), quien no se destacaba por ser especialmente proclive a la música, dominaba en el reino especialmente la ópera, sobre todo la producida en las décadas 20 y 30 de ese siglo. Así que, apenas llegado al trono, una de sus primeras órdenes fue la de construir una gran sala de ópera. Para financiar su construcción impuso unos elevados impuestos, y, terminada la sala, decidió mantener el impuesto para financiar permanentemente las presentaciones: "impuso una exacción de 22750 táleros sobre el correo y, después de que la ópera fuera inaugurada en 1742, mantuvo esa exacción como impuesto general a favor del teatro... Sus decorados, sus cuadros y sus detalles eran de un lujo extremado" (Raynor: 1986, pp.388-389). Raynor (1986, p.395) deja abierta la incógnita: "Es imposible decir si el elector de Sajonia y el duque Carlos Eugenio de Württemberg fueron grandes aficionados a la música o si despilfarraron sus riquezas en la ópera porque ésta les halagaba al reflejar sus glorias personales".

Los cambios en la Institución Social de la música

La institución de la música está compuesta al menos por 4 elementos, a saber, compositor, intérprete, auditorio y modos de interpretación. Da Silva, Blasi y Dees (1984, p.12), proponen que: "... los significados musicales son tan sociales como los no musicales. Cualquier cosa que ocurra como una interacción entre personas es social, y la música ocurre como una interacción entre compositor, intérprete, y auditorio". Siguiendo a Benjamin (1973), incorporo el cuarto elemento: *los modos sociales de comprensión*, como parte integrante del proceso musical, y distinto de las condiciones estructurales del auditorio. El resultado que es la obra musical implica una cooperación, por lo menos entre estos cuatro elementos. Los cambios que se señalan a continuación en la institución de la música eran cambios que venían perfilándose décadas antes del nacimiento de Mozart, pero se asientan con Beethoven un par de décadas más tarde.

1. *El compositor.* En general, aún en vida de Mozart los compositores eran simplemente unos sirvientes en la corte, a excepción del *Kapellmeister* o maestro de capilla, vinculado a la principal iglesia local, que tenía un rasgo distintivo respecto al resto de los músicos. Éste componía, y se encargaba de la correcta ejecución de la música para las celebraciones religiosas. Mozart era un artista 'burgués cortesano', pues vivía en dos mundos sociales distintos simultáneamente: tenía que adaptarse a los modales y la estética cortesana, pero sin olvidar que no era un noble. Vivía, así, en una ambivalencia fundamental: se identifica con la nobleza, con la cual vive; pero la rechaza por los continuos menosprecios que sufría por parte de ésta. En este sentido es que Elias (1991, pp.26-30) puede decir que, respecto a la nobleza, la distancia social era infranqueable para Mozart, mientras que la distancia física era prácticamente inexistente.

Por su parte, Beethoven fue el primer músico que logró vivir de las cinco modalidades de las que podía vivir un músico: a) acepta el mecenazgo; b) vende su música a un editor para que éste comercie con las copias impresas; c) vende la obra por suscripciones, simplemente a quienes puedan pagarla; d) se alía con un empresario que corre con los costos de los conciertos públicos; e) hace conciertos para su propio beneficio. Así se multiplican sus posibilidades de autonomía musical. Respecto al rol del compositor, el paso de Mozart a Beethoven representa el paso del 'mecenazgo' a los inicios del 'artista libre', que vende sus obras al mercado.

2. *El intérprete.* En este aspecto, el cambio que se asienta es el representado por el paso de la *orquesta cortesana* a la *orquesta pública*. La existencia de una orquesta pública suponía sobre todo una autoridad municipal que estuviese dispuesta a financiar la música como actividad cultural conveniente a los ciudadanos de una nación, además de un público con tiempo libre y dinero disponible para pagar este gusto (Raynor: 1986, p.416). A diferencia de la orquesta cortesana, cuya exigencia primordial era la satisfacción del gusto musical de los *salones* (López: 1984, p.125).

Vale la pena recordar la recién mencionada figura del *Kapellmeister*, pues si bien luego del descenso de la nobleza dicha figura continuó existiendo, había cambiado integralmente sus funciones. La publicación de la música impresa le llevaba a *interpretar* un repertorio, y ya no a *componer*. Su deber sería en adelante velar por la correcta ejecución de los repertorios existentes, así como por la actualización de estos. Se convirtió, así, en un funcionario de la burocracia del emergente Estado nacional. El mismo 'referente', cobró otro 'significado'. Mas aún, luego de finalizadas las guerras napoleónicas, la nobleza, si bien con el congreso de Viena recuperaba momentáneamente sus privilegios sociales, jamás recuperaría ya la riqueza, que en adelante descansaría sobre la industria y el capital, y cada vez menos sobre la propiedad de la tierra. En consecuencia, las organizaciones cortesanas se transforman en instituciones dependientes del Estado.

3. *Auditorio: los conciertos y el mercado editorial.* Los relativos fracasos de Mozart y los éxitos también relativos de Beethoven expresan, desde el punto de vista sociológico, más que sus cualidades personales, los cambios de sentido que se registran en la institución musical.

Conciertos. Al margen de los conciertos en las cortes, la transformación de las presentaciones iba desde los conciertos de salones hacia los conciertos públicos. Según Elias (1991, p.39) habría: conciertos para invitados, conciertos por suscripción, sociedades de conciertos, y conciertos para el público. El concierto público se convierte en el vehículo para la recepción musical por excelencia. De hecho, "Fue Mozart, y aún más decisivamente Beethoven...[quienes] hicieron del concierto público el vehículo de una música nueva e importante, y lo hicieron más a pesar de la compleja situación musical de Viena que debido a ella" (Raynor: 1986, p.426).

Con la generalización de los conciertos públicos, la música se deslinda de comunidades particulares (los protestantes, los nobles, etc.). Este paso significó, a su vez, que el espacio social en el que se desplegaba la institución de la música, *los salones de corte del siglo XVIII*, deja de ser un *espacio social sacro*: primero, religioso en sentido estricto; y luego, como espacio inaccesible a cualquiera que no perteneciera a los círculos cortesanos, espacio legitimador del poder de la nobleza. En adelante, el espacio social por excelencia es el de los teatros, a donde accede el público burgués.

Mercado editorial o de aficionados. Para los editores, el mercado natural era el mercado de aficionados, quienes podían reproducir la música de los grandes compositores en privado. El editor, como comerciante, comenzaba a aprovechar la transcripción y copia impresa de la música. Mozart, aún preso del encanto que le producía la nobleza, no pudo adaptarse al mercado editorial para un público anónimo, aficionado. De hecho, "El... no entender la importancia de la publicación o no ajustarse a las circunstancias de su vida independiente fue uno de los elementos de la tragedia de Mozart" (Raynor: 1986, p.449). Mientras que la rápida difusión de las ediciones de las obras de Beethoven fue para él la puerta de entrada a la clase media, y la posibilidad final de independizarse bastante del mecenazgo cortesano. Ya en 1795 las suscripciones para sus obras por parte de la nobleza eran un hecho consumado; pero la clientela burguesa no tenía acceso a sus producciones, hasta que las ediciones se difundieron. Para después de 1800, Beethoven ya estaba en posición de hacer competir a los editores entre sí para adquirir sus obras:

La explotación por Beethoven de una industria editorial eficaz fue el único medio por el que su música pudo obtener tan rápidamente una popularidad internacional...

Desde un principio actuó como si la existencia del editor no tuviera otra justificación que la de servir al compositor y hacer lo que éste le indicara (Raynor: 1986, p.455).

4. Modos sociales de comprensión musical. Si bien aún en tiempos de Mozart la nobleza aún se atribuía el privilegio de la auténtica comprensión musical, luego de Beethoven, cuando se encuentra la nobleza debilitada y cada vez más asediada por los movimientos liberales y nacionalistas, la comprensión de la música tiende a concebirse cada vez más desde 'la sentimentalidad' y, por tanto, desde la intimidad de los sujetos. Esto es posible porque la música también se escucha, o puede escucharse, con una intencionalidad *extramusical* (Fubini: 1994, p.86). Sin duda éste es un rasgo del romanticismo que ya se asomaba. Sólo que esta individualización en la comprensión musical está acompañada por tres rasgos sociales específicos:

- Surge la crítica musical especializada, vinculada a la prensa.

- Por vez primera, y de modo manifiesto, la música se somete a la técnica; en este caso, al *estilo orquestal*: "... la música, por una curiosa pero no única inversión de valores, sirvió al estilo orquestal, en lugar de que el estilo sirviera a la música..." (Raynor: 1986, p.409). Beethoven le da un uso 'orquestal' al piano, y, por esta vía, también un uso 'colectivo' (López: 1984, p.144). Esta interpretación, empero, de momento deberá limitarse al papel del piano en el marco de la sola institución musical, y ya no respecto a otros aspectos de la sociedad, como se verá más adelante al hacer referencia nuevamente a este instrumento. De este modo, la obra "... se funda de manera inmediata en la técnica de su producción" (Benjamin: 1973, p.27 n-9).

- El gran público, posteriormente la 'sociedad de masas', se convierte en el 'experto'. De este modo, de la obra se "...reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto..." (Benjamin: 1973, p.55).

Estos fueron algunos de los cambios más distintivos en la institución de la música de Mozart a Beethoven, en los cuatro aspectos antes señalados: compositor, intérprete, auditorio y modos de comprensión. El significado emergente de la música para el poder: el nexo entre la demanda de mercado y el intimismo burgués

Aproximadamente a partir de 1770, pero con toda seguridad luego de las guerras napoleónicas que culminan en 1815, la nobleza comenzó a apoyarse sobre las ventas en la taquilla para poder sufragar los gastos de las costosas presentaciones musicales (Raynor: 1986, p.415), pues no estaba dispuesta a perder definitivamente el vínculo de poder que dichas interpretaciones conferían, símbolo que era tradicionalmente privilegio del estamento noble. Aunque para ello se vieran obligadas las cortes a recurrir al público burgués emergente.

Con la entrada de la burguesía en los esquemas de percepción sociales en torno a la música, se transforma el imaginario social que vinculaba a la nobleza con un supuesto privilegio para la comprensión

musical: en adelante, el '*espacio público ubicuo*', sin lugar previamente determinado, es el espacio para interpretar, escuchar y juzgar la música. La composición, antes hecha para encargos de la nobleza, se hará en adelante para el público, que valorará la música como expresión de sentimientos, los propios y los del compositor. La demanda del mercado comenzará a ser el principal criterio de gusto musical.

Con las transformaciones antes descritas, la significación de la institución de la música para el poder queda modificada también ella. En la transición que va de Mozart a Beethoven, se encuentra el observador ante la configuración de un nuevo espacio social: el intimismo de la burguesía emergente, intimismo cuyo símbolo/utensilio pasó a ser el piano (López: 1984, pp.141-142), como instrumento que, a diferencia de la orquesta y los conjuntos de cámara, *podía simplemente tenerse en casa*. Así, el piano devino símbolo integrador del nuevo hogar burgués: siguiendo las ediciones de los 'grandes compositores' (ya no sirvientes) que podían adquirirse en el mercado editorial, la reproducción técnica de la música 'en el piano del hogar, representa un modo de adaptación de la conciencia a la nueva sensibilidad histórica de la vida privada.

De este modo, se modifica la significación global de la institución de la música, mientras contribuye con la adaptación de los sujetos a la distinción entre lo público y lo privado, que será constitutiva para los poderes (*gobierno de las conductas*), cuando menos desde el siglo XIX.

CONCLUSIONES

La original propuesta Cornelius en torno a los imaginarios sociales tiene como primer aporte su 'elucidación epistemológica' del enfoque sustancialista (*lógica conjuntista-identitaria*) de la historia, subyacente a la teoría social dominante en el siglo XX, enfoque que está incapacitado para captar la alteridad radical (el cambio social como tal) y la identidad (el modo en que cambia una sociedad y la institucionalización de nuevos espacios sociales). A la misma hay que oponer la imagen de un *magma*, el cual existe como *imaginario social* que, por su parte, se puede estudiar desde *la sobredeterminación de los símbolos* (varios significados se atribuyen a un mismo significante) y *la sobresimbolización del sentido* (el mismo significado es portado por varios significantes).

Sin embargo, como hemos visto esta propuesta es de difícil adaptación para la investigación histórico-sociológica, principalmente por dos razones. Por un lado, por la inclusión de una ontología que se deriva del mundo natural (aunque la misma va más allá de este) y que dejaría de lado la agencia humana. Por otro lado, la ausencia de las interfases entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. En estas líneas he apuntado a mostrar que ninguna de las dos razones es determinante para impedir el empleo de sus ideas teóricas en la investigación empírica. He propuesto que la noción de *actos de ficcionalización* (Iser: 1993) permite subsanar las dos dificultades al unisono: son una interfaz directa que pragmatiza lo imaginario, mientras excede la determinación de lo real con la plasticidad de lo imaginario, ligándolo a la agencia.

Por último, al subsanar estas dificultades queda en evidencia un problema adicional. Dado que Castoriadis establece una identidad entre 'cambio' y la imagen de 'magma', la propuesta sufre de una indeterminación desde el punto de vista de los mecanismos de explicación, como se puede intuir en el caso que se ha analizado de la significación de la música para el poder: ¿cuándo o bajo cuáles condiciones el cambio social ocurre específicamente vinculado a la agencia humana? ¿Qué explica que a veces ocurra y a veces no? ¿Podemos dar al cambio social una *forma* o estructura propia para hacerlo analizable de manera sistemática y comparable más allá de postularlo como *magma*? Más aún, ¿tiene alguna importancia o impacto para la investigación empírica asir la noción de cambio en sí misma, y no solo su constatación *a posteriori* del tipo 'antes había A, después B, por tanto: explicación X entre A y B'? Responder estas cuestiones es fundamental, pero hacerlo se escapa ya al alcance del presente artículo.

AGRADECIMIENTO: Este trabajo de investigación ha sido financiado por el VIII Concurso Anual de Incentivo a la Investigación (2020) de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

BIBLIOGRAPHY

- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. México DF: FCE.
- BARRICO, A. (2000). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela.
- BENJAMIN, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BOURDIEU, P. (2000). *Cuestiones de sociología*. Barcelona: Istmo.
- CASTORIADIS, C. (1998). «El estado del sujeto hoy». En: Castoriadis, C. *El psicoanálisis, proyecto y elucidación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CASTORIADIS, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 1. Marxismo y teoría revolucionaria*. Barcelona: Tusquets editores.
- CASTORIADIS, C. (1989). *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 2. El imaginario social y la institución*. Barcelona: Tusquets editores.
- CASTORIADIS, C. (2004). *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social. Seminarios 1986-1987: la creación humana I*. Buenos Aires: FCE.
- COMELLAS, J.L. (2003). *Beethoven*. Barcelona: Ariel.
- DA SILVA, F.B., BLASI, A.J., y DEES, D. (1984). *Sociology of Music*. Notre Dame (IN): University of Notre Dame Press.
- DUCROT, O., TODOROV, T. (1995). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México DF: Siglo XXI.
- ELIAS, N. (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- FOUCAULT, M. (2001). «El sujeto y el poder». En : Dreyfus, H., P. Rabinow. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- FUBINI, E. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Musical.
- HABERMAS, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Taurus.
- ISER, W. (1993). *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- JOAS, H. (1998). *El pragmatismo y la teoría de la sociedad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas – Siglo XXI.
- LÓPEZ, J. (1984). *La música de la modernidad. De Beethoven a Xenakis*. Barcelona: Anthropos.
- RAYNOR, H. (1986). *Una historia social de la música*. México DF: Siglo XXI.
- TAYLOR, C. (2004). *Modern social imaginaries*. Durham & London: Duke University Press.

BIODATA

Anibal GAUNA: Doctor en Sociología (Universidad del Estado de Nueva York en Albany, EEUU). Becario Fulbright 2008-2010. Magíster en Filosofía y Ciencias Humanas (Universidad Central de Venezuela). Licenciado en Sociología (Universidad Católica Andrés Bello, Caracas). Actualmente es profesor en la Escuela de Comunicación y Periodismo (Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas - Lima, Perú). Ha publicado en *IDEA - Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados*; *American Journal of Cultural Sociology*; *Thesis Eleven: Critical Theory and Historical Sociology*; *Journal of Politics in Latin America*; *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media, and the Arts*; entre otros. Principales líneas actuales de investigación: (1) sociología histórica-comparativa de los procesos de cambio social en América Latina, (2) sociología cultural del rechazo a la inmigración, (3) poder, significado y cambio social en la teoría sociológica clásica y contemporánea.