

Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la música popular

FRITH, SIMON. 2014 [1996].

BUENOS AIRES: PAIDÓS. 491 PP.



María Cecilia Díaz* y María Sol Bruno**

* PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL, MUSEU NACIONAL. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (PPGAS-MN/UFRJ). BRASIL.
CORREO ELECTRÓNICO: mcecilia.diaz@gmail.com

** INSTITUTO DE HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA. CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS. ARGENTINA
CORREO ELECTRÓNICO: mariasolbruno@yahoo.com.ar

Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular, de Simon Frith, fue publicado en 1996 con el título *Performing Rites. On the Value of Popular Music* y traducido en el año 2014 por Fermín Rodríguez para la Colección Entornos de Paidós, con prólogo de Claudio Benzecry.

El punto de partida del estudio se encuentra en una aguda observación sobre las diferentes maneras de hablar de la música; esto es, en lo que actores diversos como músicos, fanáticos, críticos, productores, oyentes y académicos dicen sobre ella y en las discusiones que se suscitan a la hora de establecer lo que vale la pena de ser escuchado y lo que no. El argumento central del autor se detiene en tomar a los juicios de valor sobre la música como lenguajes críticos que se realizan en rituales cotidianos de apropiación y apreciación. Tales juicios tienen una estructura argumental, se fundamentan en la razón y en la evidencia, a la vez que poseen una fuerte implicancia moral en tanto nos proporcionan pistas sobre quienes los formulan: “Asumimos que podemos llegar a conocer a alguien a través de sus gustos (...) los juicios culturales no son sólo subjetivos, también son autorreveladores” (2014: 31-32). Este vínculo entre gusto, valor y moral le sirve para profundizar el análisis sobre la cultura popular, una de cuyas características principales consiste en la producción constante de juicios estéticos que definen experiencias posibles y relaciones sociales distintivas. El autor nos introduce en la discusión sobre alta y baja cultura, afirma que la formulación de dichos juicios no es privativa de la alta cultura, sino un atributo de ambas. La diferencia radica en los objetos considerados en cada caso y no en los principios de evaluación.

Una alternativa a la manera tradicional de abordar la cultura popular consiste, entonces, en superar la distinción excluyente entre alto y bajo, y referirse a modos de escucha históricamente construidos en los que son los propios actores quienes establecen las jerarquías y las formas de clasificación social, a través de sus prácticas. Frith propone, para describir la música, tres redes valorativas que se encuentran superpuestas y que llegan incluso a entrar en contradicción entre sí: el discurso de la música artística centrado en la formación académica, el discurso folk que valora el arte por su función social en la vida cotidiana, y el discurso pop, que tiene como ejes principales la industria cultural y el entretenimiento. En este marco, otro aporte conceptual que plantea el texto son los géneros musicales como principios que organizan los procesos de venta, de ejecución y de escucha, a través de la configuración dinámica de un conjunto determinado de expectativas y saberes. Estos no constituyen tipologías estancas, sino que se sitúan en un complejo proceso que es comercial y cultural al mismo tiempo; oscilan entre la exclusión y la inclusión de oyentes, y se estructuran socialmente.

Frith sostiene que cuando la música es reconocida como música, diferenciada del ruido, surge el interrogante sobre cómo se constituyeron estas fronteras. Pero va más allá, al plantear que la música genera sentimientos a sus oyentes, y que estos efectos derivan de convenciones sonoras que se conformaron históricamente. El ejemplo paradigmático se encuentra en la relación entre sonido e imagen que se instaura por medio de la música cinematográfica, lo que le permite afirmar que “los argumentos sobre el significado de la música dependen del conocimiento compartido de códigos musicales (...) y no hay ninguna duda que a fines del siglo XX, los oyentes musicales occidentales han naturalizado una serie de relaciones entre lo que escuchan y lo que sienten” (2014: 198).

Otra de esas convenciones se vincula a la asociación de la implicación corporal con la diversión (en el caso del rock) y de la contemplación con el pensamiento y lo “serio” (como ocurre con la música clásica), de lo que se desprende que hemos aprendido a escuchar ciertas sonoridades como cerebrales/serias o físicas/divertidas. Una vía para introducirse en la música popular es precisamente la danza, que constituye una forma codificada de acompañar los patrones de repetición rítmicos y de escucha perfeccionada, que da lugar a una participación a la vez colectiva y musical que nos vuelve plenamente presentes. Es por esto que Frith destaca que en la relación con la música también se (re)crea nuestra experiencia del tiempo: “la música modela la memoria, define la nostalgia, programa la manera en que envejecemos (de cambiar y de seguir siendo los mismos)” (2014: 265).

Como podemos ver, los temas analizados adquieren pleno sentido en el marco de una perspectiva que se centra en la música en tanto ejecución, y que reúne pensar y hacer, la acción y la representación. De esta manera, el autor plantea que la escucha de letras de las canciones pone en juego las palabras, la retórica y las voces, por lo cual resulta improductivo separar el significado de alguno de estos elementos de su uso como actos de habla. Continuando con las reflexiones acerca de la dimensión emocional y corporal que implica la música, Frith propone pensar a la propia escucha como *performance*. También se ocupa de desarrollar algunas cuestiones referidas a las formas de producción y reproducción del sonido, guiado por el interrogante de cómo la tecnología musical modifica la experiencia de la audición. En resumen, este enfoque le permite introducir la dimensión productiva de la música, en la medida en que ésta no reflejaría o representaría ciertos valores, sino que los produciría a través de la *performance*.

Por otro lado, la paradoja sociológica de la experiencia musical consiste en que, para los oyentes, su significación se sitúa dentro de sí misma y no es resultado de una producción social. Los análisis convencionales que ponen el acento en la función social o representativa de la música no dan cuenta de las maneras en que la música conmueve, ni de la intervención que las fantasías tienen en la definición de lo que supone dicha experiencia para los sujetos. Realizar un análisis que supere las limitaciones de las perspectivas homológicas o esteticistas implica, entonces, centrarse en las descripciones que transforman a la música en objeto de conocimiento y la vuelven una experiencia adjetivante. Para finalizar, Frith llama la atención sobre el valor de la música en la conformación de subjetividades:

la música es especialmente importante para el sentido que tenemos de nosotros mismos a causa de su intensidad emocional única: incorporamos canciones en nuestras propias vidas y ritmos en nuestros propios cuerpos. (...) La música nos proporciona un intenso sentido subjetivo del ser social (...) articula y ofrece a la vez una experiencia inmediata de identidad colectiva (2014:471).

De esta manera, las experiencias musicales resultan cruciales para construir una identidad, dado que nos ofrecen un lugar dentro de una narración cultural imaginaria.

La obra de Frith nos propone un tipo de análisis centrado en los usos, las pasiones y los contextos de escucha. Mediante un recorrido por distintos conceptos clave –juicios estéticos,

géneros musicales, *performance*, entre otros— la apuesta epistemológica consiste en ponderar la cultura popular de manera análoga a los procesos de apropiación que realizan críticos, músicos, oyentes y fanáticos. Esto conlleva considerar a la música no como reflejo de algo que se encuentra por fuera de ella, sino como productora de lo social y como creadora de subjetividades, experiencias y modos particulares de estar en el mundo.

Agradecimientos

La presente reseña es fruto de lecturas realizadas en el marco del Programa Subjetividades y Sujeciones Contemporáneas (CIFYH, UNC). Agradecemos a Belén Acurso y a Rocío Rodríguez, quienes participaron de los debates y colaboraron en la realización de fichas y comentarios sobre el texto.