

ras. Este texto ofrece un repertorio muy ecléctico, juntado a la fuerza en un único volumen, cuya intención es por sobre todas las cosas preservar para la posteridad un repertorio. Pese a las intenciones explícitas de las editoras, se trata de un texto más para musicólogos que para ejecutantes, lo cual no impide por supuesto que estos últimos hagan uso de los excelentes materiales allí contenidos. Pero resulta obvio que ellos no son los destinatarios finales del texto. El texto mismo nos lo dice. Porque como afirma Lotman, “todo texto (en particular, todo texto artístico) contienen lo que preferiríamos llamar una *imagen del auditorio...*”, por lo que todo texto selecciona a su público.²³

No queremos terminar sin remarcar un último punto. Se trata de la prolijidad de la notación musical en este volumen. Muchas ediciones latinoamericanas descuidan por completo este aspecto tan elemental, porque suponen que el *software* lo hace todo, o que solo importa el contenido, y no el continente. Y por eso vemos a menudo partituras interesantes desde el punto de vista musical, pero sumamente descuidadas en el aspecto gráfico: una invitación a no leer el texto. En este volumen, y a pesar de los comentarios previos sobre lo disímil del material, las editoras han hecho un formidable esfuerzo por darle unidad gráfica y absoluta legibilidad a las partituras, cada una dentro de su género específico. Esfuerzo que no solo se evidencia al contemplar las impecables copias de la música y el cuidado con el que ha sido tratado el contenido semiótico de las mismas, sino también en las constantes referencias que hacen a los trabajos de Gardner Read, Kurt Stone, Steven Powell, Tom Gerou y Linda Lusk sobre notación musical, lo que muestra su particular interés en el tópico y el cuidado puesto en ella. Un verdadero ejemplo a seguir. Valoramos pues en sumo grado tanto esta iniciativa del INMCV como de las editoras por ofrecer un producto de la mejor calidad, pero sobre todo, de alto calibre intelectual en todos sus niveles.

Juan Francisco Sans

Simon Frith: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós/Entornos, 2014). ISBN: 978-950-12-0121-5, 496 p.

Conexiones

Todos los estudiosos de los fenómenos sociales y culturales que nos “profesionalizamos” –permítaseme la expresión para aludir a la entrada en el campo–

²³ Iuri Lotman: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996), pp. 110-111.

entre finales de los años 80 y comienzos de los 90, lo hicimos atenazados por el imperativo de la interdisciplina. Que luego se reveló algo mucho más complejo, que incluía la transdisciplina, la navegación disciplinar y hasta la pos-disciplina, en el momento en que todo debía contener el prefijo. Revistar en un único espacio disciplinar, sea el que fuere, más o menos prestigioso o más o menos convincente, se reveló insuficiente: y esa insuficiencia no era simplemente una cuestión de moda epistemológica –aunque algo de eso hubo– sino de necesidad intelectual. Nuestros objetos, con especial agudeza en la investigación cultural, parecían inaccesibles o parcos cuando eran confrontados con el arsenal de una perspectiva única. Abordar la cultura –especialmente la cultura de masas– era insuficiente si se limitaba a una mirada sociológica, antropológica, comunicológica, semiológica, musicológica, literaria, histórica. Para colmo, el aluvión de los “giros” finiseculares –especialmente, el giro lingüístico y el giro etnográfico de los florecientes estudios culturales– no hacían sino recordarnos que cada disciplina, de origen o de llegada, no podía postularse como plenamente suficiente sino necesariamente incompleta: no podíamos “leer” los textos mediáticos únicamente con la pretensión imperialista de la semiótica, porque eso implicaba clausurar el sentido disponible en la imaginación sociológica; nada podía decirse sin alguna pregunta por tácticas de lectura a las que solo se podía acceder con etnografías de audiencias, porque evitarlo suponía reponer omnipotencia a las “gramáticas de producción” o a los “polos emisores”. Para peor, las *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini, en 1990, consagraban todo objeto cultural como, justamente, híbrido e inaccesible a la mirada de *un* especialista –salvo, probablemente, el mismo García Canclini–.

El terror monodisciplinar, muchas veces excesivo, redundó sin embargo en una fluida conversación, en los casos en que fue posible superar tradiciones anquilosadas y consecuentes políticas de gendarmerías de campo –esos casos reiterados, y muy especialmente en un par de academias argentinas, de patrullaje de fronteras para exigir, como dicen los brasileños, *antropólogos com carteirinha*–. Y también la búsqueda de los conceptos que permitieran los pasajes, las categorías o las tramas que nos facilitarían los tránsitos. Siempre recuerdo dos: la idea de *junction concept*, que usaba el gran historiador británico E. P. Thompson para hablar del concepto de experiencia; la idea de *the pattern that connects*, “la pauta que conecta”, que inventara Bateson para demostrar cómo, si bien no todo tenía que ver con todo –esa sería la versión simplista del concepto–, la imaginación del intérprete podía reponer las conexiones entre campos, problemas, objetos, miradas, preguntas.

Para estudiar la música popular era preciso conectar, entonces, la musicología y la sociología de la cultura, salpimentando ambas con un poco de perspectiva antropológica y un mucho de los estudios culturales –que se habían fundado sobre esa pretensión transdisciplinaria, aunque luego derivaran en modelos esquemáticos y en retóricas teoricistas–; y eso se volvía posible a través de una imaginación conectiva, fluida y navegadora.

En nuestro campo de problemas, esa pauta que conecta se llamó Simon Frith. Al que debimos haber leído antes, pero eran temporadas pre-internetianas, donde

el flujo de las bibliografías era mucho más limitado y dependía de la conexión personal, el viaje o el azar de la traducción. Ya en 1987, Frith había publicado su “The Aesthetics of Popular Music”, esas pocas páginas que anunciaban (luego de una expansión minuciosa y espléndidamente argumentada) el libro *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, de 1996. La pregunta por el valor ya era pronunciada en *The Sociology of Rock*, de 1978, y en *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock ‘n’ Roll*, de 1981; pero el trabajo de 1987 preparaba un giro que sería definitivo. Frith conciliaba, en una mirada única, dos tradiciones: la del crítico musical en publicaciones periodísticas –lo que lo transformó, desde 1992 hasta hoy, en jurado del Mercury Prize, el premio de la industria musical británica– y la del *scholar* de los *cultural studies* en la que se había formado como académico. Eso suponía un doble movimiento: interrogar estéticamente los juicios sociológicos y sociológicamente los juicios estéticos.

La novedad de Frith consistía originalmente en esa combinación: a la crítica, que le permitía un conocimiento especializado, a la vez vasto y riguroso, sobre la música popular, le agregaba una preocupación sociológica que excedía largamente el sentido común –un movimiento en parte similar al de Greil Marcus, aunque este confiara más en la filosofía–. Y a la sociología la transgredía advirtiendo que, además de fenómenos de identidades, consumo y mercado, la música popular implicaba juicios estéticos que sus usuarios elaboraban con mecanismos complejos –sin limitarse al “me gusta/no me gusta” o a la mera atracción erótica, lugar común de la mala crítica–. A partir de sus trabajos de 1987, y rematando en *Performing Rites*, Frith superaba la primera afirmación subculturalista de los estudios culturales británicos: la música *servía* para algo más –para algo muy distinto– que simplemente afirmar posiciones resistentes para los jóvenes o *representar* identidades que estaban previamente constituidas. La tesis de Frith ha sido ya extendida y aceptada, dieciocho años después: la música popular no viene a representar, sino que es parte del proceso de invención o construcción de las identidades. Pero en ese momento, esa tesis era radical y obligaba a re-discutir todas las hipótesis que había desplegado una sociología de la música popular más preocupada por la sociología que por la música popular.

A la vez, Frith demolió la tentación populista de los estudios culturales (“lo que la gente común elegía para escuchar tenía que ser necesariamente bueno”), aunque esta vertiente no ha sido adecuadamente reivindicada. En distintos artículos, Frith debatió hasta el hartazgo esta deformación simpática pero peligrosa del clásico péndulo epistémico-ideológico: a la vez que su trabajo demostraba que los límites entre “lo culto y lo popular” estaban atravesados por rigideces y elitismos, eso no significaba necesariamente la afirmación consecuente de su contrario (la desaparición de esos límites) o su mera inversión valorativa (lo popular no podía pasar a ser, mágicamente y por la simple decisión de los académicos o los periodistas especializados, el aleph desde donde mirar al mundo). Aunque el libro despliega argumentos variados, complejos y contundentes –organizados en torno de un conocimiento exhaustivo de la música popular, pero especialmente la anglosajona, como *debe ser* para un británico

educado en Berkeley—, su importancia radical reside en estos dos ejes: la función socio-estética de la música popular, la cuestión del valor (que organizó buena parte del debate de las dos décadas siguientes en el campo).

Es posible que la relevancia de la obra de Frith en estas dos décadas, desde la publicación original de *Performing Rites* en 1996, vuelva todas estas afirmaciones meras redundancias. La clásica prepotencia editorial española ya había contribuido a difundir parte de su trabajo: por ejemplo, *The Cambridge Companion to Pop and Rock* de 2001, editada como *La otra historia del rock* en 2006, en una traducción que evoca los desastres hechos a mansalva en las versiones cinematográficas españolas. El célebre trabajo sobre la estética de la música popular de 1987 ha merecido diversas traducciones y ediciones, más oficiales o menos piratas: oficialmente, lo publicó Francisco Cruces en su compilación de 2006, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* —señalando, de paso y nuevamente, la condición *conectiva* de la obra de Frith, que difícilmente podría ser llamada *etnomusicológica* y sin embargo merecía coronar ese volumen—. Sin embargo, es posible que esta nueva edición y primera traducción de sus *Ritos...* permita el encuentro definitivo con lo más crucial de su obra. Y en el mismo momento, augure un panorama distinto para la investigación y la difusión de esa investigación en la Argentina: la edición y la traducción —impecablemente debida a Fermín Rodríguez— es local, y viene a ratificar una senda con mucho de reciente y tanto de promisorio: apenas a ojo de buen cubero —alguien podría sacar las cuentas para asegurarlo—, se ha publicado más sobre música en los últimos cinco años que en los anteriores treinta. Nadie puede quejarse de ese paisaje.

Pablo Alabarces