

JUAN PABLO GONZÁLEZ

PENSAR LA MÚSICA
DESDE AMÉRICA LATINA

PROBLEMAS E INTERROGANTES



MÚSICA • ENSAYOS



EDICIONES
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO



JUAN PABLO GONZÁLEZ

**PENSAR LA MÚSICA
DESDE AMÉRICA LATINA**

PROBLEMAS E INTERROGANTES

Pensar la música desde América Latina

Problemas e interrogantes

© Juan Pablo González

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 ~ Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl ~ 56-02-28897726
www.uahurtado.cl

ISBN 978-956-8421-78-6
eISBN 978-956-8421-98-4
Registro de propiedad intelectual N° 221.700

Dirección Colección Música

Juan Pablo González

Dirección editorial

Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva

Beatriz García-Huidobro

Diseño de la colección y diagramación interior

Alejandra Norambuena

Imagen de portada

Collage de Alejandra Norambuena



Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

} MÚSICA • ENSAYOS

JUAN PABLO GONZÁLEZ

**PENSAR LA MÚSICA
DESDE AMÉRICA LATINA**

PROBLEMAS E INTERROGANTES



EDICIONES
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

A Yolanda, Camila y Nicolás

Índice {

Introducción

I ~ Musicología y América Latina

Americanismo
Interamericanismo
Estudios latinoamericanos

II ~ La revuelta multidisciplinar

Musical/extramusical
Horizontes de la musicología
Musicología crítica

III ~ Escucha poscolonial

Escuchando desde dentro
Grabando lo enunciado

IV ~ Los estudios en música popular

Definiciones e intersecciones
Géneros musicales
Puntos de escucha
Industria

V ~ De la canción-objeto a la canción-proceso

Del suceso al objeto
Del objeto al proceso

VI ~ Originales múltiples

Chilena, argentina y brasileña
Jazz versus rock and roll
Canción en pasado, presente y futuro

VII ~ La mujer sube a la escena

De cantora a cantante
Cantautora
Estrella de la canción

VIII ~ Tradición, modernidad y vanguardia

Refugio o renovación
Vanguardia e identidad
Música popular de arte

IX ~ Vanguardia primitiva

Música y vanguardia
Improvisación constante
Hippies y alucinógenos

X ~ Contracultura de masas

Escena contracultural

Música contracultural

XI ~ Raíces y globalización

Folclor de masas

Raíces latinoamericanas

Posfolclor

XII ~ Construcción sonora de la nación

Autocanonización sonora

El siglo XX musical

El compositor contemporáneo

Los 40 principales

Origen de los textos

Bibliografía

Índice de nombres

Introducción }

Sabemos que la música latinoamericana suena distinto a la música del resto del mundo. Es apasionada y rítmica, pero también triste y reflexiva. Lo que no sabemos es si a partir de ella podemos articular un pensamiento que constituya una parte significativa de nuestra contribución a la llamada cultura universal. Eso es lo que intenta este libro: articular un pensamiento desde lo que nos ofrece la música, los músicos, las audiencias y las industrias culturales en América Latina. Un pensamiento que nos permita acercarnos a América Latina desde dentro, desde sus venas cerradas. Aquellas que marcan su pulso, donde circula lo más íntimo de su identidad diversa y dinámica.

Me propongo observar o más bien *escuchar* la música latinoamericana en su conjunto desde algunos paradigmas de estudio surgidos del amplio campo de las humanidades y las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo XX. Estos paradigmas influyeron en la renovación de la musicología a partir de la década de 1980, llevando a esta disciplina a revisar el modo en que estaba pensando la música desde comienzos del siglo XIX. Como muchas veces esos paradigmas de estudio han surgido a partir de realidades externas a las de América Latina o ni siquiera han considerado la música, este libro busca enfrentarlos a la música latinoamericana como una forma de completarlos.

De este modo, a lo largo de estas páginas están presentes, en distinta medida, los estudios culturales —y contraculturales—; los estudios latinoamericanos; los estudios poscoloniales y los estudios de género; aspectos del posestructuralismo como la inspección del canon y del conocimiento como forma de poder; la intertextualidad; la nueva hermenéutica; la idea de vanguardia situada; y la construcción y negociación de subjetividades sociales.

Para comenzar esta reflexión, reviso las distintas maneras en que se ha buscado integrar a América Latina desde la música y sus discursos asociados a lo largo del siglo XX. Dichos modelos de integración han surgido al amparo de paradigmas de lo latinoamericano construidos desde la política, la economía y la cultura, tanto en América Latina como en Estados Unidos y Europa. De acuerdo a estos paradigmas, se han desarrollado tres formas de abordaje discursivo o musicológico de lo latinoamericano desde la música: el americanismo, el interamericanismo y los estudios latinoamericanos. A ellos se puede agregar un cuarto: el iberoamericanismo, surgido del interés manifestado por España en América Latina desde fines del siglo XX.

Bajo estos paradigmas de lo latinoamericano han surgido estudios que buscan establecer relaciones presentes y pasadas en el vasto panorama de la música en la región. Este tipo de estudios contribuye a identificar problemas y casos de carácter multinacional, comunes a dos o más naciones, creando un campo común desde el cual sería posible hablar de una musicología de lo latinoamericano en su conjunto.

Por sobre todo me interesa abordar las nuevas preguntas que puede formular la musicología en América Latina a la luz de la *revuelta multidisciplinar* y sus consecuencias tanto epistemológicas como curriculares. A medio camino entre la teoría de la música y las humanidades y ciencias sociales, la musicología ha aumentado sus tensiones internas a partir de la renovación epistemológica surgida con el posestructuralismo. Servir a más de un amo tiene consecuencias complejas, y la musicología parece deambular en solitario por el campo del conocimiento, acercándose y alejándose de la música, para bien y para mal. Nueva musicología, musicología crítica, musicología radical, son conceptos que expresan la renovación de esta disciplina a partir de la *revuelta multidisciplinar*.

Resulta necesario revisar aquellos aspectos de la renovación de la musicología que pueden ser útiles para pensar la música desde América Latina. También es imprescindible evaluar la recepción y pertinencia de los nuevos enfoques en la región, especialmente el modo en que el estudio de la música latinoamericana de todo tipo puede contribuir al proceso de renovación de la musicología en un entorno académico cada vez más interdisciplinario. Esta renovación le permitiría a la musicología integrarse de mejor manera a las humanidades y las ciencias sociales, develando aspectos profundos de la cultura mediante el escrutinio de prácticas musicales histórica y socialmente situadas.

Los modelos de integración latinoamericana que abordo al comienzo del libro, han surgido de la larga relación de dependencia latinoamericana respecto de los poderes coloniales y neocoloniales y sus procesos de *disciplinización* social. La propia idea de América Latina surgió de la relación de dependencia con una Europa que comenzaba a percibirse como tal en la medida en que administraba una parte de sí misma racialmente diferente. Se trataba de un Otro racial con un fuerte componente mestizo, que surgió de procesos de simbiosis y transculturación

desarrollados desde los propios sectores subalternos, más que del llamado *choque de civilizaciones*, como ocurrió con Oriente. La conciencia y mirada crítica a esa dependencia conforman los estudios poscoloniales surgidos, paradójicamente, en los propios centros desde donde se ha ejercido ese poder colonial.

¿Cuál ha sido la repercusión de los estudios poscoloniales en la forma de entender la sociedad latinoamericana a través de sus prácticas musicales constituyentes? Para enfrentar preguntas como esta, abordo dos formas de *disciplinización* social a través de la práctica musical. Primero, las *correcciones* a la interpretación pública del Himno Nacional de Chile realizadas por el Estado. Segundo, la representación sonora del subalterno y la administración de su escucha con la introducción del sonido grabado entre la población urbana latinoamericana, justamente en el Cuarto Centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América.

No cabe duda de que uno de los aportes centrales realizados desde América Latina a la cultura en general lo constituye su extraordinaria variedad de músicas populares. Centrándome en aquellas desarrolladas en sus centros urbanos y sometidas a procesos de modernización, intento determinar el papel que ha desempeñado el rápido crecimiento del estudio de estas músicas en la renovación de nuestra forma de pensar y concebir la música en general.

La fuerte orientación interdisciplinaria de los estudios en música popular —dada por los múltiples vínculos de esta música con la cultura, la historia y la sociedad— y las demandas epistemológicas que enfrentamos al abordar una música cargada de una pluralidad de textos, estarían en la base de esta renovación en la forma de pensar la música y, por consiguiente, en la propia musicología. Además, los estudios en música popular se refieren, en gran medida, a una musicología del aquí y el ahora, donde no hay alteridad temporal ni espacial en juego, condiciones en las que tanto la etnomusicología como la musicología se han venido desarrollando. La música popular, entonces, conduce a estas disciplinas a una epistemología de lo propio.

Entre las herramientas centrales para el estudio de la música popular en cuanto fenómeno artístico, se encuentra el del análisis musical. Dicha herramienta se ha venido desarrollando ligada más bien a los requerimientos de estudio tanto de la música de tradición escrita como de la música de tradición oral. La primera escrita prescriptivamente por el compositor y la segunda transcrita descriptivamente por el investigador, para efectos de su estudio. De este modo, es necesario reflexionar en torno al análisis de una música popular que no está fijada en el papel sino en la grabación —desde donde se constituye en objeto estético—, y que está formada por un racimo de textos literarios, musicales, sonoros, performativos, visuales y discursivos. Estos textos se van conformando en distintos momentos de la etapa productiva de la canción y en los distintos espacios sociales de su consumo. Desde esta perspectiva, la canción popular se nos presenta más como un proceso abierto que como un producto fijo en partitura. Será el proceso-canción, entonces, el que genere la pluralidad textual que desafía cualquier análisis por separado de una canción y que este libro interroga.

Distintos estudios de caso me permiten situar la musicología ante fenómenos musicales, históricos y sociales latinoamericanos de la segunda mitad siglo XX. Estos estudios ponen en evidencia el uso de fuentes de distinta naturaleza: textos impresos, partituras, transcripciones, grabaciones, películas, videos, internet, iconografía y fuentes orales. De este modo, escritura, medialidad y oralidad convergen en un libro que concibe a América Latina como la superposición, a veces dialogante y otras colisionante, de tres formas de concebir la cultura.

En el primero de estos estudios de caso exploro la construcción de significados histórica y socialmente situados de música, texto y performatividad. Con este fin, abordo el fox-canción “Marcianita” y sus grabaciones en Chile, Argentina y Brasil a partir de 1959. Esta canción ha sido entendida de distinta manera en sus grabaciones simultáneas u originales múltiples, resistiendo y al mismo tiempo celebrando la llegada del rock and roll a la región. Me interesa examinar las paradojas de esa resistencia desde la industria musical y el mundo adulto masculino, que pretendía evitar un presente percibido como amenazante en tiempos de Guerra Fría, rock and roll y liberación de la mujer. En esa resistencia se puede observar un acto simultáneo de restauración del pasado y de ensoñación del futuro.

El aporte central de Violeta Parra al cancionero popular chileno y latinoamericano es abordado en este libro considerando justamente su condición de mujer. El caso de Violeta, junto al de otras mujeres músicas, me permite explorar el modo en que se ha construido musicalmente lo femenino y las estrategias de las mujeres para enfrentar sus carreras musicales. Indago en la articulación de procesos sociales y construcciones canónicas en cuatro personalidades artísticas desarrolladas por la mujer chilena a lo largo del siglo XX: la cantora, la cantante, la cantautora y la estrella de la canción. Para ello, abordo casos específicos de mujeres músicos en torno a 1960, considerando la incorporación de la mujer a la vida nacional, su agenda de emancipación, la acción de la industria y la negociación de identidades y discursos públicos que todo esto produce.

La dicotomía entre tradición y modernidad ha alimentado parte importante del discurso sobre música de concierto producido en América Latina. Me interesa abordar esa dicotomía como complementaria, no excluyente, como opuestos que conviven y de cierta forma se necesitan. El concepto de vanguardia, que se instala en casi un

tercio del libro, es tratado primero en relación a las ideas esencialistas de identidad vigentes a mediados del siglo XX, desde donde se construye una vanguardia musical situada y una música popular de arte. Ambas con una agenda política y social manifiesta.

Política y vanguardia artística se mezclaban desde fines de la década de 1960 y los músicos no permanecieron ajenos a este proceso, desarrollando un campo común entre cultura popular y esfera artística que cuestionaba las divisiones entre alta y baja cultura instaladas en Occidente a partir del advenimiento de la burguesía. Este cuestionamiento ocurría en la praxis artística al mismo tiempo que dicha dicotomía era cuestionada desde los nacientes estudios culturales británicos. Es justamente la fluidez de las fronteras entre lo erudito y lo popular lo que ha marcado una parte importante del desarrollo de la cultura y la música en América Latina. Es por eso que este libro interroga esa intersección, que está en la base del impulso estético que recorre parte importante de la música latinoamericana desde los años sesenta.

De este modo, propongo el concepto de *vanguardia primitiva* para caracterizar la práctica experimental de la primera época de la banda de rock de fusión Los Jaivas, de impacto en Chile desde 1970, y en Argentina a partir de su autoexilio de 1974. Herederos de la cultura hippie californiana, Los Jaivas encontraron en la cultura amerindia una especie de *hipismo esencial*, desde el cual se acercaron a la improvisación aleatoria y las grandes formas del rock progresivo. Me interesa indagar el modo de representación de lo indígena y la construcción de una *vanguardia primitiva* en las primeras grabaciones de Los Jaivas y sus discursos asociados.

Continúo interrogando el concepto de vanguardia desde la música popular, ahora situada en dos barrios de San Pablo y Santiago durante los años ochenta. En este caso, abordo problemas de desterritorialización del lenguaje producto del cuestionamiento de la *alta* y *baja* culturas, produciendo que lo *interesante* se banalice y lo banal cobre interés. Exploro casos de diálogo entre las artes, pero con una tercera generación de músicos jóvenes, que ahora utilizan la cultura de masas para sus proyectos creativos en contextos de dictadura. Examinó los cuestionamientos que produce esta vanguardia en las divisiones entre arte, música popular y cultura de masas. Me interesa explorar la forma en que estos cuestionamientos constituyen no solo mecanismos de respuesta e interpretación de la realidad, sino también de construcción y deconstrucción de ella.

Dejando abierto el debate en torno a la construcción de un pensamiento sobre música desde América Latina, interrogo los alcances actuales del concepto de *raíz folclórica* introducido por cantautores chilenos como estrategia para legitimar corrientes divergentes del folclor en tiempos de dictadura. La institucionalización de este concepto con el retorno a la democracia a fines de los años ochenta y su continuo tensionamiento me permite avanzar hacia el problema de las raíces en tiempos de globalización. Propongo los conceptos de *posfolclor* y de *raíces hidropónicas*, adscritos a la permanente tendencia del músico y del auditor chileno a incorporar músicas de distinta procedencia a su práctica y consumo musical. Estos conceptos me permiten discutir el problema de la mezcla en la música popular posindustrial y la consiguiente multiplicación de identidades intermedias más que hegemónicas en la cultura contemporánea.

La construcción explícita o implícita de cánones de obras y compositores, y el pensamiento hegemónico que esto produce, está en la base de mucho de lo que se escribe sobre música, por lo que resulta necesario indagar en la manera en que esos cánones han sido construidos. En el caso de la música latinoamericana de concierto, resulta imprescindible considerar los grados de circulación que han alcanzado las obras y el discurso que generan como requisito para esta canonización, requisito que cumple solamente una pequeña parte de esta producción musical. El discurso y la gestión de los propios compositores aparecerán como gravitantes en lo que hemos llamado el proceso de autocanonización sonora nacional, en el que también participan los intérpretes. A partir de 40 obras y compositores que ostentarían la condición de canónicos, abordo como final de este libro la articulación entre el statu quo canónico europeizante y los modos divergentes de construcción canónica desarrollados en el Chile del Bicentenario.

Este texto propone un modo de pensar la música desde una escucha de América Latina situada en el Cono Sur y en Chile en particular; una nación donde han estado muy presentes las músicas latinoamericanas, generando cruces, apropiaciones y resignificaciones tanto en la esfera de la música popular como en las de tradición escrita y de tradición oral. Además, el libro surge de la propia experiencia del autor, que desde hace cuarenta años ha recorrido el continente —de Tijuana a Punta Arenas y de Guayaquil a Fortaleza—, conociendo a su gente, sus músicas y sus problemas, tanto en la calle como en la sala de conciertos, y en las aulas universitarias.

Agradecimientos

Los doce capítulos que conforman este libro surgieron de artículos publicados en revistas académicas

latinoamericanas, que a su vez tuvieron una existencia previa como ponencias presentadas en congresos internacionales. Esos textos fueron pensados originalmente como capítulos de una obra mayor, que es esta. Todos ellos han sido reescritos para transformarlos en capítulos de este libro y son puestos a dialogar entre sí. Están dispuestos de modo progresivo, comenzando por los planteamientos más generales y teóricos en la primera mitad del libro, para luego ahondar en estudios de caso, referidos principalmente a realidades de Chile, Argentina y Brasil, pero intentando considerar siempre a América Latina en su conjunto. Estos estudios avanzan progresivamente desde mediados del siglo XX hasta comienzos del XXI.

Sin saber cómo ni cuándo esta obra llegaría a materializarse, me dediqué entre 2002 y 2012 a escribir y comunicar estos textos, siguiendo una continuidad y lógica que es la que estructura *Pensar la música desde América Latina*. La acogida que este proyecto logró en la Editorial Gourmet Musical de Buenos Aires y en Ediciones Universidad Alberto Hurtado de Santiago, me permitió llevarlo a su fin.

Los textos que dieron origen a estos capítulos fueron presentados y debatidos en congresos y simposios realizados en la Universidad de San Pablo —en el campus de Riberão Preto y en el de San Pablo—; en la Universidad Estatal Paulista de San Pablo; en la Universidad de Brasilia; en la Pontificia Universidad Católica Argentina y el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega en Buenos Aires; en la Universidad Nacional de Córdoba; en el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán en Montevideo; en la Universidad de Chile, la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad Alberto Hurtado y la Escuela Moderna de Música en Santiago; en la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso; en la Universidad Adventista de Chile en Chillán; en la Universidad de La Serena; en la Universidad Nacional de Venezuela en Caracas; en la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima; en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad de Los Andes en Bogotá; en el Ministerio de Cultura de Colombia en Medellín; en la Universidad del Valle en Cali; en la Universidad de Sussex en Brighton; y en la Academia Nacional Santa Cecilia en Roma.

Estos textos han sido publicados en las siguientes revistas académicas, la mayoría de referato ciego: *Revista de la Asociación Argentina de Musicología*; *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*; *Entreartes*, de la Universidad del Valle, Cali; *Revista Brasileira de Música*, de la Universidad Federal de Río de Janeiro; *Música Popular em Revista*, de la Universidad Estatal de Campinas; *Aisthesis*, del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Neuma*, de la Universidad de Talca; *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*; y *Arbor. Ciencia, Pensamiento, Cultura* de Madrid.

Agradezco la evaluación de estos artículos realizada por los comités editoriales de las revistas mencionadas, que me permitieron incluir y desarrollar nuevos aspectos o precisar algunos de ellos. Agradezco también la compañía del historiador Claudio Rolle todos estos años, que me ha permitido ahondar en las profundidades del pensamiento histórico y relevar algunos casos que nutren el pensamiento musicológico que propone este libro. Finalmente agradezco los comentarios recibidos en los congresos y cursos donde estos textos han sido presentados y debatidos. Todas estas voces enriquecen las páginas que conforman este libro, que he continuado desarrollando y puliendo en una tarea casi infinita, que solo se detiene ante la inminente llegada a la imprenta.

Buenos Aires y Santiago, septiembre de 2012

UNO {

Musicología y América Latina

Desde sus comienzos en Europa central a inicios del siglo XIX, la musicología se ha desarrollado con una fuerte tendencia nacionalista, fenómeno replicado, por cierto, en América Latina. No solo la recuperación y construcción de un pasado musical sentido como propio, sino que el proceso mismo de especialización del investigador y la necesidad de acceder a fuentes primarias —escritas, orales o mediales—, junto a la oferta preponderante de fondos locales y nacionales de investigación, han restringido la acción latino-inter-pan-americanista de la musicología en nuestra región.

La tendencia nacionalista de la musicología en América Latina ha sido revertida, en parte, por los estudios de la música del período colonial, al abordar un repertorio de rasgos comunes —regido por la Corona y la Iglesia— en amplios territorios políticamente integrados, y de un orden social y, en parte, étnico común. De este modo, debido a que entre los siglos XVI y XVIII, un mismo fenómeno musical afectaba vastas regiones geográficas de América, hoy cruzadas por fronteras nacionales, podemos considerar a los investigadores de la música colonial como los primeros musicólogos propiamente americanistas de la región. Asimismo, las crónicas de la conquista, los códices e iconografías indígenas, así como los instrumentos rescatados por la arqueología y la etnografía, le han permitido a la musicología histórica acceder al mundo musical precolombino, que también es ajeno a las fronteras nacionales modernas.

Del mismo modo, los estudios de música popular han logrado revertir la tendencia nacionalista de la musicología, pues se trata de una música que circula libremente por el mundo, que apela a problemáticas y sensibilidades comunes del habitante de América Latina, y que se ha incorporado a prácticas locales, generando influencias, cruces e hibridismos de distinta naturaleza y alcance. Además, estos estudios tienen la virtud de haber contribuido a la transdisciplinización de la musicología, pues son varias las disciplinas que convergen en ellos.

Al abordar la música en América Latina más allá de las fronteras políticas que la dividen, nos enfrentamos a la vastedad y diversidad de la región, y al hecho de que no siempre se ha avanzado lo suficiente en estudios locales que puedan nutrir una visión integrada o, al menos, comparada de problemas básicos. Solo a fines de los años setenta, existirá un corpus significativo de estudios sobre música colonial, nacionalismo musical y corrientes del siglo XX publicado en revistas musicológicas de América Latina y Estados Unidos, principalmente. Estos estudios contribuyeron a expandir y actualizar las historias nacionales de la música, ya publicadas en casi todos los países de la región a mediados del siglo XX.

A pesar de estos avances, la presencia de música latinoamericana en las historias de la música universal editadas en Europa o Estados Unidos hasta fines de los años ochenta, seguía siendo muy baja. Si revisamos estas publicaciones, podremos constatar que solo alrededor de un 1% del total de sus páginas está dedicado a la música latinoamericana. Ese 1% normalmente incluye algunas referencias de la música indígena y folclórica de la región y particularmente del nacionalismo musical en América Latina, centrándose en tres figuras: Heitor VillaLobos, Carlos Chávez y Alberto Ginastera —compositores favorecidos también en recuentos específicos sobre América Latina¹.

Como señala Daniel Devoto (1959: 92), la música latinoamericana comenzó a ser tratada en su conjunto como apéndice de libros sobre historia de la música española. Este es el caso de *The Music of Spain* (1941) de Gilbert Chase, que incluye un breve capítulo con la bibliografía esencial sobre música latinoamericana hasta fines de los años treinta. Paradójicamente, se trata de una obra cuyo título no promete ocuparse del tema. En cambio, en *Historia de la música española e hispanoamericana* de José Subirá (1953), cuyo título sí anuncia la inclusión de esta música, la presencia directa de música hispanoamericana apenas alcanza el 2% del total de páginas del texto².

El caso de las enciclopedias musicales es diferente. Por un lado, podemos observar una creciente presencia de entradas de compositores, intérpretes, géneros, instrumentos, instituciones y países latinoamericanos en grandes enciclopedias internacionales como el *New Grove Dictionary* y *DieMusik in Geschichte und Gegenwart*, MGG. El *New Grove* (1980 y 2000), por ejemplo, cuenta con abundantes entradas sobre músicos y música de América Latina escritas por Robert Stevenson, Gerard Béhague y otros destacados representantes de la musicología latinoamericana. Además, incluye una entrada colectiva sobre la música de la región en su conjunto, aunque excluyendo la música clásica o de concierto.

La presencia de música y músicos latinoamericanos en obras de referencia musical, ya sean universales o regionales, constituirá una tarea prioritaria de la musicología en su relación con América Latina. Esto nos lleva a considerar el desarrollo de una suerte de enciclopedismo en la región, especialmente en la relación que ha establecido la musicología hispana con Latinoamérica. La diáspora generada por la Guerra Civil Española (1936-1939) producirá la llegada de musicólogos como Vicente Salas Viu a Chile y Adolfo Salazar y Otto Mayer Serra a México. Mayer Serra publicará un diccionario enciclopédico de música latinoamericana en dos volúmenes: *Música y músicos de Latinoamérica* (1947), que ofrece una primera gran síntesis de la música de la región realizada desde el

interior, con aportes de la mayoría de los musicólogos latinoamericanos activos en los años cuarenta. Esta obra fue precedida de su *Panorama de la música hispanoamericana* (1943), publicada a solo tres años de iniciado su exilio en México.

El interés musicológico español en América Latina solo se renovó con el retorno de la democracia a España y el gran proyecto de la *Enciclopedia de la Música Española e Hispanoamericana* (1999-2002) liderado por Emilio Casares y apoyado por la Sociedad General de Autores de España, SGAE. En este proyecto, donde no se incluyó a Brasil ni a Portugal, participamos más de 600 musicólogos españoles e hispanoamericanos activos en los años ochenta, produciendo una obra de once mil páginas, distribuidas en diez volúmenes ilustrados que contienen 24.000 entradas sobre música escrita, oral y medial; y sus representantes, géneros, obras, instrumentos, instituciones, medios de producción y localidades. Sin embargo, a pesar de este titánico y beneficioso esfuerzo, no se ha observado un interés posterior de la musicología española por América Latina. Solo se han producido algunos contactos personales, intercambios de docencia y algunos posgrados de latinoamericanos en España, junto con la publicación de la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana* (1996-) dirigida por Casares, del Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid. En esta revista, los artículos sobre música latinoamericana —que corresponden a un 25% del total— están firmados casi exclusivamente por musicólogos latinoamericanos.

Ha sido la presencia de musicólogos latinoamericanos en España la que ha logrado dar cierto impulso a las publicaciones sobre música latinoamericana en su conjunto realizadas desde la madre patria. Este ha sido el caso del libro sobre etnomusicología del etnomusicólogo argentino radicado en Valladolid, *Enrique Cámara* (2003), que contiene aportes de los argentinos Carlos Vega y Omar García-Brunelli, entre otros; y la exposición y libro *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*, editado por Albert Recassens y *Christian Spencer* (2010), que ofrece un panorama general sobre las músicas de tradición oral y mediatizadas de América Latina, escrito mayormente por musicólogos latinoamericanos residentes en sus respectivos países. También se destaca el volumen sobre la historia de la música en Hispanoamérica en el siglo XIX de la musicóloga mexicana Consuelo Carredano y de la musicóloga cubana radicada en Madrid, *Victoria Eli* (2010), que aborda aspectos de la creación, interpretación, docencia, difusión y consumo de la música en América Latina a partir del período republicano.

La aparición de las nuevas enciclopedias temáticas, organizadas según grandes temas y problemas, no solo por conceptos o personalidades, han considerado desde el comienzo la presencia de música de América Latina en sus páginas —incluyendo a Brasil—, especialmente de tipo oral y medial. Este es el caso de la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (*Shepherd et al. eds., 2003*), con un generoso aporte de musicólogos latinoamericanos en relación a las músicas populares urbanas de la región, y *The Garland Encyclopedia of World Music*, cuyo segundo tomo de 1.082 páginas —editado por Dale Olsen y *Daniel Sheehy* (1998)— está dedicado a la música de América Latina y el Caribe. En la primera parte, Olsen ofrece un sintético y completo recuento de las fuentes arqueológicas, iconográficas, mitológicas, historiográficas, etnológicas y prácticas de estudio de la música en América Latina.

Dentro de estas nuevas enciclopedias, es destacable *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History*, editado por la musicóloga argentina radicada en Nueva York, *Malena Kuss* (2004), que en sus dos primeros volúmenes ofrece un completo y detallado estudio de la música de los pueblos indígenas de América Latina y el Caribe. El primer volumen incluye quince ensayos originales de doce antropólogos y etnomusicólogos, siete de ellos latinoamericanos. Si bien la mayoría de estos ensayos aborda realidades nacionales particulares, tres de ellos se abocan al estudio de problemas supranacionales —la construcción del mito, las relaciones entre música y curación, y los aerófonos de uso tradicional—, entregando una visión integradora de la etnomúsica latinoamericana. Asimismo, Malena Kuss ofrece un interesante prólogo donde reflexiona sobre el concepto de América Latina, recurriendo a las ideas de escritores y músicos más que a las de filósofos o sociólogos sobre el tema. Finalmente, el completo índice de grupos étnicos, instrumentos, conceptos y países que ofrecen estos volúmenes, permite obtener una visión más integrada de la etnomúsica en la región.

La mirada o *escucha* latinoamericana de la musicología ha aparecido de distinta manera y ha sido impulsada en diversos lugares del continente americano desde su adscripción al americanismo musical en la década de 1930. Los cambios en esta escucha han ocurrido junto a cambios producidos en los diferentes paradigmas de lo latinoamericano construidos desde la política, la economía y la cultura en América Latina y Estados Unidos. De este modo, tanto el período de la Guerra Fría y la política del “buen vecino”, como el de la globalización y la tendencia a la transnacionalización de procesos y problemas, tendrán un profundo impacto en el modo en que hacemos musicología en y sobre América Latina.

De acuerdo con estos cambios, es posible reconocer tres formas principales de orientar la escucha latinoamericana de la musicología en los últimos ochenta años. Estos corresponden al americanismo —surgido en América Latina—, al interamericanismo —impulsado desde Estados Unidos— y a los estudios latinoamericanos —

desarrollados en ambas regiones. La pregunta es si la sostenida actividad académica de los musicólogos latinoamericanos radicados en España, apoyada por la universidad y el Estado, y expresada en publicaciones como las referidas, nos permite hablar de un cuarto paradigma para la musicología de la región: el *iberoamericanismo*. Este paradigma, demasiado reciente para ser analizado en este libro, podría responder a la necesidad de una España multicultural de integrarse como tal, encontrando en la herencia depositada en América Latina un elemento histórico de cohesión interna.

Si bien las tres formas de escucha a las que nos referiremos en este capítulo han aparecido consecutivamente a lo largo del siglo XX, también se superponen y en ellas se han destacado figuras individuales e instituciones que han sido motor y sostén de este desarrollo. La longevidad y permanente producción de algunas de estas figuras —como [Francisco Curt Lange \(1903-1997\)](#), Isabel Aretz (1909-2005) y Robert Stevenson (1916)— ha permitido proyectar líneas de investigación de largo alcance, superponiendo, en algunos casos, los distintos tipos de escucha latinoamericana³. Estos investigadores han ejercido una permanente influencia y sombra protectora sobre musicólogos e instituciones latinoamericanas, permitiendo darle continuidad a problemas y enfoques de estudio en una región caracterizada por continuas interrupciones en las políticas de largo aliento.

En el caso del americanismo musical, se destaca su mentor, Francisco Curt Lange, junto a Carlos Vega e Isabel Aretz, y el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Caracas, INIDEF (1970). También es destacable el trabajo de Paulo de Carvalho-Neto en estudios de folclor iberoamericano. El americanismo musical se amplió hacia un panamericanismo surgido a comienzos de la Guerra Fría, con aportes de Nicolás Slonimsky, Gilbert Chase y Charles Seeger, junto a la Organización de Estados Americanos, OEA. Chase y la OEA también aparecen en la corriente interamericanista de los años sesenta, junto a Robert Stevenson y Gerard Béhague, y sus universidades de Tulane, California y Texas, respectivamente, a los que se suman aportes desde el interior de América Latina. Esta tendencia da paso a la tercera: los estudios latinoamericanos, especialmente visible en los libros colectivos sobre América Latina (y EE.UU.) de una nueva generación de musicólogos radicados en Estados Unidos que están siendo publicados desde comienzos del nuevo siglo.

Los *estudios latinoamericanos* en musicología aparecen en América Latina con investigadores interesados en fenómenos musicales de presencia continental, como la música colonial, con Samuel Claro Valdés (1974) y [Leonardo Waisman \(2004a\)](#); y la música del siglo XX —docta y popular— con Coriún Aharonián (2004), entre otros. Dentro de este tipo de estudios también hay publicaciones colectivas realizadas en la región, que corresponden principalmente a actas de congresos. Entre las instituciones que han apoyado estas iniciativas latinoamericanistas se destaca Casa de las Américas en Cuba; Unesco; la Asociación Pro Arte y Cultura, de Santa Cruz, Bolivia; y la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL. Esto, sumando las instancias de encuentro y formación musical que han alimentado la publicación de revistas, libros, artículos y boletines sobre música latinoamericana en su conjunto. Se pueden destacar el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, CLAEM, del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires (1962-1970); los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, realizados en distintas ciudades latinoamericanas entre 1971 y 1984; el Instituto Interamericano de Educación Musical, INTEM, dependiente de la OEA y fundado en Santiago en 1963; y los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, realizados en cinco ciudades latinoamericanas entre 1983 y 1988⁴.

Es destacable también el proyecto Bibliografía Musicológica Latinoamericana, iniciado por un grupo de musicólogos argentinos, chilenos, uruguayos y venezolanos en el marco del congreso Por la Música en las Américas, organizado por el Consejo Argentino de la Música en Buenos Aires en 1988 ([Huseby, 1993](#)). Este proyecto, que contó con el respaldo de la Asociación Argentina de Musicología y la *Revista Musical Chilena*, surgía de la necesidad de visibilizar la producción editorial musicológica latinoamericana, que era escasa y que contaba con pocos medios especializados, de difícil circulación, y a veces oculta en publicaciones de índole general o periodística, como señala Gerardo [Huseby, su editor \(1993: 60\)](#). Si bien el proyecto no prosperó, se alcanzaron a comprometer once países latinoamericanos en su desarrollo y se publicaron los primeros resultados en *Revista Musical Chilena* (46/77, 1992). Se trata de 650 entradas bibliográficas, en su mayor parte acompañadas de resúmenes, referencias cruzadas, y un complejo índice que permitía la futura informatización de esta base de datos. Al menos quedó en evidencia el deseo, necesidad y capacidad de la musicología latinoamericana para vincularse desde su producción científica.

A continuación emprendo una revisión crítica de los aportes surgidos de las tres formas principales de escucha musicológica de lo latinoamericano: americanismo, interamericanismo y estudios latinoamericanos, considerando a investigadores, instituciones y publicaciones desde la década de 1930 hasta el presente. Esta revisión es inevitablemente incompleta, pero intenta al menos destacar aportes que parecen relevantes a la luz de la perspectiva que otorga el tiempo transcurrido.

Americanismo

La llegada de un musicólogo alemán a América Latina, que no tenía una agenda nacionalista que defender en la región, está claramente ligada al inicio de un diálogo americanista musicológico a nivel continental. En efecto, con su *Boletín Latino Americano de Música*, BLAM (1935-1946), Francisco Curt Lange fomentó desde temprano la idea del americanismo musical mediante cuatro estrategias básicas: compartir la tarea editorial, rotando las ciudades donde se publicaba el boletín —Río de Janeiro, Lima, Montevideo y Bogotá—; sumar aportes de investigadores y compositores de distintos países latinoamericanos; incluir tanto artículos de investigación como partituras de música contemporánea e histórica de América Latina; y considerar de igual importancia la música de tradición escrita de distintos períodos históricos que la música de tradición oral, tanto vigente como extinguida, aunque sin prestar atención a la música popular urbana⁵.

De este modo, si bien el americanismo musical es entendido y practicado como una suma o agregación de partes nacionales más que como una visión integrada de ellas, se incluyen aportes tanto de musicólogos como de compositores —que entendían el americanismo como una causa común—; se considera la investigación histórica y etnográfica por igual; y se busca la confluencia de esfuerzos de distintas naciones. El americanismo musical es, entonces, un nacionalismo mancomunado.

Como afirma [Coriún Aharonián \(2012\)](#), si bien el americanismo proclamado por Curt Lange contaba desde antes con la voluntad de varios compositores latinoamericanos para avanzar en esta integración, esa corriente va desapareciendo hacia 1940, deformada en intentos nacionalistas tipo “tarjeta postal”. Hoy en día, el mundo de la composición y la musicología están más alejados que antes y, en algunos casos, hasta parecen antagónicos. En cambio, la investigación histórica y etnográfica ha aumentado su integración mutua, constituyendo una de las fortalezas de la musicología en América Latina. Además han existido algunos organismos internacionales que han apoyado la investigación multinacional, como las fundaciones Andes en Chile y Antorchas en Argentina, mientras que las universidades subscriben convenios internacionales de cooperación que permiten desarrollar proyectos binacionales de investigación. De este modo, el americanismo promovido por investigadores como Curt Lange todavía parece posible hoy, aunque bajo distintos supuestos y marcos epistemológicos.

En su larga vida profesional, Curt Lange concentró su actividad de investigación y difusión musical principalmente en Uruguay, Argentina y Brasil. Es así como fundó el Instituto Interamericano de Musicología en Montevideo (1938); tres discotecas públicas en Brasil (1944-1948); y el Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza (1948), con su *Revista de Estudios Musicales* (1949-1954), que continuaba el espíritu americanista e integrador del BLAM; además dirigió la *Revista Musical de Venezuela* (1989). Como investigador, descubrió y estudió el barroco musical de Minas Gerais; y abordó la música misionera argentina; la vida y obra del compositor italiano radicado en América Domenico Zipoli (1688-1726); la música decimonónica uruguaya; y distintos aspectos de la vida musical de otros países del continente americano. De este modo, puso en práctica el proyecto americanista desde su propia labor de investigación y como promotor de la academia musicológica en el Cono Sur⁶.

Paralelamente a la propuesta y al trabajo de Curt Lange, el llamado padre de la musicología argentina, Carlos Vega, comenzaba a realizar trabajo de campo en su país en 1930, para luego continuar en Bolivia, Perú y Chile gracias a una beca otorgada en 1937 por la Comisión Nacional de Cultura de Argentina. A Vega le interesaba la dimensión histórica de los fenómenos folclóricos que estudiaba, de acuerdo a la escuela difusionista vienesa a la que se adscribía⁷. Este hecho hizo que Vega desarrollara investigación histórica y etnográfica en forma simultánea, a diferencia de Curt Lange, más centrado en la historiografía y en la música de tradición escrita. Esta dimensión histórica de lo etnográfico y viceversa, resultó un aspecto importante en la integración de las musicologías en América Latina, como hemos visto, produciendo destacados frutos hasta el día de hoy.

Fue en su *Panorama de la música popular argentina* (1944) donde Vega instaló su mirada integradora latinoamericana. Esto lo hizo al definir distintos *cancioneros* o “unidades superiores de carácter”, en base a rasgos comunes tanto tonales y rítmicos, como históricos y geográficos de géneros argentinos, peruanos, bolivianos, chilenos, uruguayos y paraguayos. Junto a ellos, considera géneros brasileños, cubanos y mexicanos, pero desde una perspectiva más bien histórica que etnográfica. Esta mirada latinoamericana desde Argentina es continuada por Vega en sus libros sobre los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina (1946), y sobre los bailes tradicionales argentinos (1948), siempre atento a parentescos e influencias musicales entre los países de la región y la dimensión histórica de lo que estudia etnográficamente.

El americanismo también se hizo presente en los estudios de folclore general en América Latina, que comenzaron a incluir en forma creciente la música, la danza y los instrumentos musicales en sus indagaciones. El folclorista y escritor brasileño Paulo de Carvalho-Neto, por ejemplo, hizo aportes sobre Paraguay, Brasil y Ecuador

con publicaciones teóricas y prospectivas del folclor local, y realizando antologías de los estudios de folclor nacional. Más aún, adscribiéndose al espíritu editorial americanista de Lange, Carvalho-Neto publicó desde 1960 en Ecuador, Brasil, Chile y Paraguay trabajos sobre realidades locales y de otras naciones, y sobre el folclor iberoamericano en su conjunto. Este es el caso de su *Historia del folklore iberoamericano*, publicado en 1969 en inglés en Holanda y en español en Chile, que ofrece en poco más de 200 páginas, una apretada síntesis del folclor criollo iberoamericano. Carvalho-Neto aborda los cuatro géneros poéticos y poético-musicales básicos de este folclor: cancionero, romancero, refranero y *adivinancero*, junto a sus enfoques, categorías, circunstancias y fuentes de estudio.

En la segunda mitad de los años sesenta, la labor de Vega (1898-1966) fue continuada en forma casi natural por su discípula, ayudante y colega Isabel Aretz, tanto en su sistemático trabajo de campo como en las categorizaciones y formas de análisis propuestos y empleados. Luego de casi cuarenta años de investigación, publicaciones y gestión institucional, Aretz publicó su *Síntesis de la etno-música en América Latina* (1980), que se adscribe a la línea de Vega en los alcances americanistas de su estudio. Este es un americanismo tardío que se superpuso tanto a la corriente renovada del interamericanismo, que cobraba fuerza en América Latina desde los años setenta, como al comienzo de los estudios latinoamericanos.

El libro de Aretz está basado en su propio trabajo de campo y en estudios, recolecciones y transcripciones realizadas entre las décadas de 1900 y 1970 por cerca de cuarenta investigadores en una docena de países latinoamericanos. Estas se encuentran depositadas en cinco archivos de la región, en especial en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, INIDEF, de Caracas. La gran cantidad de estudios de caso sobre música oral en América Latina que Aretz logró reunir le permitió abarcar desde la música precolombina hasta el folclor vigente, y desde el Caribe hasta el extremo sur de América. El INIDEF, fundado en 1970 por un acuerdo entre el gobierno venezolano y la Organización de Estados Americanos, se constituyó en el centro más activo en su época en la formación de etnomusicólogos latinoamericanos, como señala Béhague (1999: 46). Este Instituto promovió la ardua tarea de realizar investigación de campo multinacional, publicó monografías, editó la *Revista INIDEF*, y organizó el Primer Congreso Interamericano de Etnomusicología y Folklore en 1983.

Ampliando el ordenamiento de áreas musicales o *cancioneros* de Carlos Vega, Isabel Aretz suma sus propios estudios al respecto y los de Argeliers León en Cuba y el Caribe, Vicente T. Mendoza en México y Luis Heitor Correa de Azevedo en Brasil. Con ellos propone una detallada división de áreas musicales americanas, considerando tanto variables melódicas y rítmicas, como étnicas, geográficas, históricas y de función social. Un cuadro tan abarcador de la etnomúsica de América Latina y el Caribe solo fue posible al considerar el fenómeno sonoro en forma aislada de sus construcciones de sentido por parte de sus cultores y receptores directos. De este modo, Aretz no considera la música como una práctica *generadora* de cultura, sino más bien como *rodeada* de cultura⁸.

Luego del trabajo de Aretz hubo que esperar hasta 2004 para que apareciera una nueva publicación orientada hacia la música americana de tradición oral en su conjunto, aunque en este caso, de origen precolombino. Se trata de *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492*, del ensayista y crítico español Mauricio Martínez (2004). Este es un libro escrito desde fuera de la musicología, que aporta una mirada general y “sin complejos” sobre el tema, como señala Rondón (2009: 222). Está basado principalmente en fuentes españolas sobre música azteca e inca, sin dejar de considerar los aportes previos en esta área de estudios, los que trata de manera crítica. Desde el punto de vista editorial, el libro pretende ser el correlato musical a la abundante bibliografía existente sobre las manifestaciones plásticas y arquitectónicas precolombinas. También es destacable el catálogo de la exposición organológica *Sonidos de América*, editado en 1995 en Santiago por el Museo Chileno de Arte Precolombino. Contiene la descripción de 120 instrumentos de 18 tradiciones musicales precolombinas de toda América —más la contextualización y análisis de 25 de ellos—, junto a dos artículos arqueomusicológicos de Claudio Mercado y José Pérez de Arce.

Dentro del americanismo musical tardío practicado por Isabel Aretz, se encuentra el aporte del etnomusicólogo cubano Rolando Pérez-Fernández. En su libro *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina* (1986), premiado por Casa de las Américas, Pérez-Fernández analiza el proceso de binarización de ritmos ternarios africanos en las distintas zonas de trans-culturación afro producida en América Latina y el Caribe. Con este afán, revisa críticamente los conceptos —y prejuicios— sobre el ritmo que han sido utilizados por investigadores latinoamericanos, especialmente por Carlos Vega, sustituyéndolos por conceptos propuestos por etnomusicólogos africanos como Kwabena Nketia. Con estos elementos, Pérez-Fernández realiza un examen comparado de las transformaciones binarias/ternarias en varios géneros musicales de la región. En este sentido, su trabajo puede considerarse como africanista dentro de la corriente americanista tardía en la que está inmerso. Si bien su libro posee una mayor base teórica e histórico-cultural que las publicaciones de Isabel Aretz, tampoco logra integrar plenamente los aspectos sociales y culturales que aborda con los fenómenos musicales que analiza.

Desde 1941, el americanismo musical se había abierto hacia Estados Unidos al dedicarle Curt Lange el

penúltimo volumen del BLAM al país del norte, rompiendo la lógica de publicar siempre aportes de distintos países latinoamericanos⁹. Esto lo hacía a comienzos de la Segunda Guerra Mundial, cuando un nuevo orden de fuerzas dividía el mundo y Estados Unidos se preocupaba de mantener *alineada* a América Latina con sus intereses políticos y económicos. De este modo, con el ingreso de Estados Unidos al debate, el concepto de americanismo será sustituido por el de panamericanismo primero y por el de interamericanismo después, tanto en la esfera política y cultural como en el campo musical y musicológico.

El comienzo de este acercamiento musicológico norteamericano hacia América Latina, coincidía con el auge de la música llamada *tropical* en las pistas de baile y en el cine de Estados Unidos —con Xavier Cugat y Carmen Miranda, por ejemplo—. Al mismo tiempo, algunos sellos discográficos norteamericanos descubrían en la música de concierto latinoamericana una interesante veta comercial para su catálogo clásico, en especial al encontrar en el americanismo musical —o nacionalismo mancomunado— abundante música de cámara y sinfónica basada en un exótico y atrayente folclor latinoamericano.

Interamericanismo

El concepto de interamericanismo, heredado de los debates que buscaban articular los esfuerzos hemisféricos para asegurar la paz en el continente americano en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, se expandió al ámbito cultural y a los estudios musicológicos con rapidez. Esto se aprecia en la labor de divulgación realizada por la OEA desde su agencia administrativa —Unión Pan Americana—, con la creación en 1939 del *Inter-American Music Center*, dirigido por el musicólogo norteamericano Charles Seeger dos años más tarde. El objetivo principal de este centro era el intercambio musical *interamericano*; para ello desarrollaba cuatro funciones básicas: constituirse en el gestor de las actividades musicales de la Unión Pan Americana; organizar y mantener una colección musical y desarrollar un sistema de préstamos; servir como centro de información en materias musicales latinoamericanas; y compilar y publicar bibliografías, manuales, biografías y otros materiales para la investigación musical en la región¹⁰.

El *Inter-American Music Center* comenzó su actividad de publicación editando textos de [Leila Fern \(1943\)](#), [Eugenio Pereira Salas \(1943\)](#) y [Gilbert Chase \(1945\)](#), entre otros. Este centro continuó su labor interamericanista con la publicación de la serie *Composers of the Americas* (1955-1972), que incluye información biográfica y catálogos de abundantes compositores latinoamericanos; la publicación del *Inter-American Music Bulletin* (1957-1965); y la edición discográfica de obras de compositores latinoamericanos. Esta incesante actividad editorial interamericana realizada desde Estados Unidos, se sumará a la aparición de fundaciones que otorguen becas para realizar estudios de posgrado en el país del norte y labores de investigación y creación musical, becas que también otorgará la OEA.

El espíritu interamericanista del “buen vecino” fue practicado por Gilbert Chase en materias musicales y musicológicas, como también lo hacía su colega Charles Seeger, ambos nacidos, por azar, en América Latina. Chase publicó en 1958 su *Introducción a la Música Americana Contemporánea*, donde en apretadas 129 páginas ofrece un correcto panorama de la música de la primera mitad del siglo XX en toda América. Poco tiempo después fundaba su *Inter-American Institute for Music Research* en la Universidad de Tulane (1961-1966), publicando el *Anuario Interamericano de Investigación Musical* (1965-1975).

Asimismo, Gilbert Chase publicó en 1962 la segunda edición de su *Guide to the Music of Latin America* ([Pan American Union](#)), considerado el libro más completo sobre música de América Latina publicado hasta los años sesenta. En 1963, Chase organizó desde su *Inter-American Institute* el Primer Congreso Interamericano de Musicología. En este congreso bilingüe participaron, entre otros: Carlos Vega, Lauro Ayestarán, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Francisco Curt Lange, Eugenio Pereira Salas, Andrés Sas, Vicente T. Mendoza, Charles Seeger y Robert Stevenson, una perfecta muestra del espíritu interamericanista de la época¹¹.

Las becas otorgadas por la OEA le permitieron al violinista y musicólogo mexicano Samuel Martí iniciar un extenso trabajo de campo en 1960 por Centroamérica y Sudamérica, que continuó hasta 1962 con apoyo de la Radio Estatal Canadiense¹². Martí ya venía publicando artículos sobre música, danza e instrumentos de América del Norte y Centroamérica, complementando crónicas del siglo XVI con fuentes arqueológicas y etnográficas. Su libro bilingüe *Music before Columbus. Música precolombina* (1971-1978) se basa en una muestra de idiófonos y aerófonos de Norteamérica, Mesoamérica y Perú atesorados en museos de antropología y de arte de México, Costa Rica y Estados Unidos, junto a algunas colecciones particulares. A pesar del esfuerzo por reunir una muestra amplia y variada de instrumentos musicales arqueológicos, el libro corresponde más a un catálogo de una exposición organológica imaginaria que a un estudio acabado y concluyente sobre organología precolombina.

La edición bilingüe permitió que el libro de Martí circulara en Estados Unidos, donde el escaso bilingüismo de

sus académicos con el español y el portugués ha mantenido el pensamiento y la producción musicológica latinoamericana fuera del circuito académico. Solamente en la medida en que investigadores radicados en Estados Unidos realicen investigación en América Latina y publiquen en inglés, la música latinoamericana y el pensamiento sobre ella comenzará a tener visibilidad en el país del norte¹³.

Desde un sitio excepcional, con grandes bibliotecas y archivos, un pujante sistema editorial y abundantes recursos, los investigadores norteamericanos que lean español y portugués contarán, primero, con una bibliografía casi completa sobre cualquier aspecto de la historia, sociedad y cultura de cada rincón de América Latina. Asimismo, ayudados por el interés político de Estados Unidos en la región, antropólogos, historiadores y musicólogos norteamericanos contarán con generosos recursos para escribir sus tesis y realizar investigaciones en América Latina. Desde esta promisorio perspectiva, ha habido dos musicólogos que, por su gran estatura como investigadores y por haber logrado un importante sitio en sus universidades de California en Los Ángeles y de Texas en Austin, respectivamente, llegaron a ser los referentes principales de la musicología interamericana desde los años sesenta: Robert Stevenson y Gerard Béhague.

Investigando en dos archivos españoles y siete latinoamericanos —de México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile—, Stevenson publicó obras fundamentales sobre la época de oro de la música catedralicia española y latinoamericana, y de los territorios azteca e inca. Asimismo, fundó la revista *Inter-American Music Review* (1978), que ha contribuido a integrar los estudios musicológicos de toda América. Su rigor, acceso a fuentes historiográficas inéditas —*Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (1970)— y su capacidad para ordenar datos dispersos en una narración histórico-musical de amplios territorios de América Latina —*Music in Aztec and Inca Territory* (1968)— y del Caribe —*A Guide to Caribbean Music History* (1975)—, hicieron de Stevenson un perfecto interamericanista. Es decir, un investigador que, desde Estados Unidos, considera de igual valor las contribuciones musicales de las distintas regiones de las Américas y las estudia en sus propios términos, estableciendo paralelismos históricos y artísticos entre ellas¹⁴.

La aparición de *Music In Latin America: An Introduction* (1979) de Gerard Béhague, continuó la senda de libros sobre música de concierto latinoamericana iniciada en Estados Unidos por Nicolas Slonimsky en 1945, y seguida por Chase, como hemos visto. De hecho, su libro está dedicado a Gilbert Chase en sus setenta años de edad. Sin embargo, dos décadas más tarde que estos pioneros, Béhague hizo un aporte más completo en la historiografía y el análisis de dicha música. Esto lo logró gracias al desarrollo experimentado durante la segunda mitad del siglo XX por la musicología en y sobre América Latina en las áreas de estudios coloniales, de nacionalismo musical y de contracorrientes del siglo XX, que sustentan las tres partes de su libro. Esto, sumado a la abundante producción discográfica y de partituras de música latinoamericana realizada dentro y fuera de la región, le permitió a Béhague escribir su libro con los amplios recursos bibliográficos que le brindaba su propia universidad.

Asimismo, continuando la labor hemerográfica interamericanista de Chase y de Stevenson, Béhague fundaba en 1980 la revista *Latin American Music Review*, activa hasta el día de hoy y abierta a las tres músicas —escrita, oral y medial—, a diferencia de las revistas anteriores y con artículos en inglés, castellano y portugués. Este trilingüismo y apertura a las tres músicas, marcará también la labor de investigación y publicación del propio Béhague, muy difícil de encontrar tanto en Estados Unidos como en América Latina¹⁵.

Estudios latinoamericanos

La renovación de la musicología norteamericana en la década de 1980 —con la influencia de los estudios culturales, de género y poscoloniales—, presentes en distintos capítulos de este libro—, producirá también un cambio en el modo en que se practique una musicología de lo latinoamericano desde Estados Unidos. Asimismo, la consolidación en la academia anglosajona del campo multidisciplinario de los estudios latinoamericanos, brindó amparo e impulso a los estudios musicales multidisciplinarios sobre América Latina. De este modo, luego de la puerta abierta por Stevenson y Béhague a la investigación sobre la música de la región, se observa un claro aumento en las publicaciones norteamericanas sobre esta música en su conjunto.

Los cambios en la musicología de lo latinoamericano coincidieron con el comienzo de la globalización de la cultura y la aparición del concepto de *world music* en los años ochenta, con su carga multiétnica, de apelación a una nueva autenticidad, y el acceso mediatizado y masivo a fuentes orales diversas. Todo esto constituyó un extraordinario soporte de propagación para un cúmulo de prácticas musicales tradicionales, vernáculos y antiguas de América Latina que, con el nicho proporcionado por el concepto de *world music* en la industria musical, adquirieron un pase libre de circulación por el mundo¹⁶. Paralelamente, crecía la población *hispana* en el país del norte, que en los años noventa obtenía mayor visibilidad y reconocimiento social, así como aumentaba su presencia en los medios

y en la producción musical y audiovisual estadounidense¹⁷. Consecuentemente, aumentaba la circulación e importancia otorgadas a la música latinoamericana y crecía la masa crítica de musicólogos dedicados a América Latina. Estos musicólogos deberán someterse a las exigencias académicas de publicar libros o capítulos de libros, más que ponencias en actas de congresos —que no poseen el mismo impacto científico y por consiguiente no otorgan el mismo puntaje curricular—, incrementando la oferta de nuevas publicaciones.

La investigación multidisciplinaria, propia del área de los estudios latinoamericanos, ha favorecido la aparición de obras colectivas que abordan un mismo problema desde distintos ángulos epistemológicos. Desde esta perspectiva, se ha estimulado la aparición de compilaciones y libros colectivos escritos y editados por investigadores radicados en Estados Unidos, con algunas traducciones al inglés de contribuciones desde América Latina. Estos libros se estructuran en torno a problemas, regiones y géneros musicales comunes de Latinoamérica y a cruces entre estos tres aspectos.

Uno de los primeros en aparecer, *From Tejano to Tango* (Clark, 2002), por ejemplo, se divide en doce capítulos agrupados en tres secciones: la primera aborda la relación entre política e identidad, principalmente en el caso argentino; la segunda considera el problema de la localidad y la interlocalidad, considerando las relaciones musicales entre México, Cuba y Estados Unidos; y la tercera aborda la globalización y la mediatización en casos de la música peruana y brasileña. *Situating Salsa* (Waxer, 2002), en cambio, se centra en un solo género que ha dado la vuelta al mundo. Se trata de una colección de trece ensayos de distintos autores que abordan tres problemas centrales en torno a la salsa: su localización —según género, estilo y contexto social—; su personalización —en artistas femeninos y masculinos de distintos ámbitos culturales—; y su relocalización —con su llegada a otros países de dentro y fuera de América Latina.

Un tercer ejemplo: *Musical migrations* (Aparicio y Jáquez, 2003), si bien es producto de un congreso dedicado a la música popular de las Américas realizado en la Universidad de Michigan en 1997, corresponde a un libro formado por algunas ponencias ampliadas y transformadas en capítulos. Escrito desde distintas perspectivas epistemológicas, el compilado examina transnacionalismo y diáspora en contextos poscoloniales; relaciones entre tradición y modernidad; e hibridaciones raciales y artísticas en la música popular latinoamericana. Como señalan sus editores, *migraciones musicales* es una herramienta conceptual que conlleva procesos de dislocación, transformación y mediación que caracteriza las estructuras, producciones y *performances* musicales, cuando ellas cruzan fronteras nacionales y culturales, y cuando transforman su significado de un período histórico al otro¹⁸.

Un cuarto ejemplo, *Musical Cultures of Latin America* (Loza, 2003) es más cercano al modelo de actas de congreso. Organizado de acuerdo al orden de las mesas de un congreso musicológico celebrado en UCLA en mayo de 1999, el libro está dividido en nueve capítulos, más una introducción de su editor, Steven Loza, y dos intervenciones de Michael Greene y Robert Stevenson. El congreso y el libro fueron ordenados según criterios geográficos, históricos, étnicos y de territorialización. Los problemas de territorialización, que resultan los más nuevos para la musicología latinoamericana, se expresan en una variedad de aspectos: globalización, movimientos multinacionales y transétnicos, diáspora, (des/re)territorialización, (inter/trans)culturalismo y transnacionalismo. Las músicas orales y mediales —y sus relaciones— son las que lideran el texto, quedando la música de tradición escrita relegada de la discusión central, ya sea porque aparece menos o por el débil marco teórico con que es tratada.

También se destacan *Music in Latin American Culture. Regional Traditions* (Schechter, 1999), un completo panorama de músicas orales y mediatizadas en América Latina y el Caribe, escrito por ocho autores, en su mayoría residentes en Estados Unidos; *Rocking las Americas: The global political of rock in Latin/o America* (Pacini et al., 2004), que aborda fenómenos de producción y consumo de rock en América Latina y el Caribe desde perspectivas históricas, literarias, etnográficas, culturales, sociológicas y musicológicas; y *Postnational Musical Identities* (Corona y Madrid, 2008), que se centra en problemas de la musicología en Estados Unidos y en la influencia musical hispana en el país del norte en contextos de posnacionalismo y globalización.

También son destacables dos libros más que abordan América Latina en su conjunto antes de que fuera dividida en naciones independientes. El primero es el de Gary Tomlinson (2007) sobre los cantos azteca, inca y tupinamba y los contextos expresivos y rituales con los que se enfrentaron los primeros europeos que llegaron a América. El segundo es el libro colectivo editado por Baker y Knighton (2011) sobre la música en la sociedad urbana colonial latinoamericana, que examina el papel de la música en la construcción de ese mundo urbano en cuanto paisaje sonoro, oficio, sociabilidad, autorrepresentación, así como sobre los conflictos y negociaciones que todo eso fue generando.

En el ámbito de la bibliografía musicológica europea reciente sobre América Latina en su conjunto, se puede destacar el número especial de la revista alemana *Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* (Grosch y Matter, 2008) con artículos en alemán e inglés sobre música popular en Chile, Argentina, Brasil, Colombia y México desde el siglo XIX hasta el presente. El libro abarca un amplio y ecléctico espectro temático que incluye problemas de migración y construcción de identidad, la transnacionalización de géneros musicales, la práctica

musical como un hecho social y problemas de género¹⁹.

A medida que Robert Stevenson abría el camino en América Latina para los estudios coloniales regionales, surgían musicólogos locales que continuaban y ampliaban dicha senda. Este es el caso de Samuel Claro Valdés, quien realizó un primer aporte desde el interior de América Latina. Gracias a un convenio entre la Universidad de California y la Universidad de Chile, y un proyecto auspiciado por el Consejo Nacional Científico y Tecnológico — Conicyt—, Claro realizó la investigación previa y publicó en 1974 su *Antología de la música colonial en América del Sur*. Se trata de un libro que es producto de una extensa revisión de archivos coloniales sudamericanos y que por muchos años ha constituido el referente principal de su tipo para una mirada integrada de esta música en la región. Claro continuó e incrementó la ruta de archivos del Oeste de América del Sur abierta por Stevenson y la amplió hacia el Río de la Plata en su *Antología* y hacia Brasil en su estudio sobre la música virreinal en el *Nuevo Mundo* (1970). Además, Samuel Claro publicó artículos sobre música de fiesta y de teatro en América Latina y abrió una importante senda para el desarrollo de la investigación en música misional en Chiquitos, Bolivia.

El siguiente ejemplo de estudios integrados en musicología producido en América Latina, corresponde a un libro colectivo editado por Isabel Aretz: *América Latina en su música* (1977). Se trata de uno de los volúmenes de un gran proyecto Unesco sobre la cultura y sociedad latinoamericanas que considera a América Latina como un todo, fomentando la conciencia de la región como una unidad cultural entre los intelectuales latinoamericanos. El texto enfatiza los problemas relevantes para la actualidad musical y social latinoamericana, remontándose al pasado solo como un paso para comprender el presente. Es decir, se trata de un libro que pretende diagnosticar tendencias y problemas, y ofrecer soluciones para mejorar la vida musical de la región. La virtud principal del libro es que reúne textos de destacados musicólogos latinoamericanos activos en los años setenta, como Luis Heitor Correa de Azevedo, Isabel Aretz, Argeliers León, Walter Guido y José María Neves, junto a varios compositores, críticos y escritores, sumando dieciséis autores.

La primera de sus cinco partes, “La hora actual de la música en América Latina”, comienza con un desmitificador ensayo de Alejo Carpentier que establece diferencias entre la música latinoamericana y europea al plantear que en América Latina la música debe ser aceptada en su conjunto, sin tantas separaciones, pues sus expresiones más originales pueden venir tanto de la calle como de la academia. Continúan tres ensayos sobre los estratos musicales latinoamericanos, sus componentes étnicos, su devenir histórico y sus tendencias estéticas. En la segunda parte, “La sociedad y el artista”, se destaca el agudo análisis de María Teresa Linares sobre la “materia prima” de la creación musical. Es en ese artículo donde Linares introduce el concepto de *música popular urbana*, que será ampliamente usado posteriormente, anunciando la consolidación de esta música en los estudios musicológicos latinoamericanos. En las tres partes siguientes —“El artista y la obra”, “La obra y la sociedad” y “Política musical”— se realiza un análisis crítico sobre el uso y difusión de la música en la sociedad de consumo; y se aborda el problema de la educación y la información musical en América Latina.

Entre la primera edición de *América Latina en su música* y los compilados sobre música latinoamericana que últimamente se han editado en Estados Unidos, parece haber un vacío en materia de publicaciones colectivas sobre nuestra música. Tal vacío ha sido llenado con sucesivas reediciones de *América Latina en su música* durante la década de los ochenta y su constante uso en cursos universitarios sobre música latinoamericana. El siguiente aporte lo constituyó *Musicología en Latinoamérica*, una antología de 24 textos previamente publicados por distintos autores y compilados por Zoila Gómez (1984). El libro se divide en dos partes: “Aproximaciones al fenómeno musical latinoamericano” y “Problemas contemporáneos de la música latinoamericana”. Los artículos de la primera parte provienen principalmente del BLAM, del libro editado por Aretz (1977), y de libros de Leonardo Acosta (1982), Mario de Andrade (1944) y Carlos Vega (1944). La mayor parte de los artículos de la segunda parte corresponden a ponencias presentadas en la mesa redonda “La identidad del músico latinoamericano” organizada por Casa de las Américas en La Habana en 1977 y publicadas en su *Boletín Música* ese mismo año.

Desde 1959, Casa de las Américas fomentaba la práctica y reflexión en torno a las artes, con presencia de la música a partir de 1965 gracias a la creación de su Dirección de Música. Esta dirección estará orientada a “difundir y estimular el pensamiento y la creación musical latinoamericana y caribeña, desde lo folclórico y popular hasta lo académico y experimental”²⁰. De acuerdo a esta orientación, Casa de las Américas ha implementado conciertos, coloquios, premios, congresos y publicaciones, destacándose el Premio de Musicología (1979) con su colección editorial asociada, y desde 1999 con un Coloquio Internacional de Musicología. También se destaca su *Boletín Música*, cuya primera época (1970-1991) contó con el apoyo de Argeliers León, publicándose 118 números con artículos de destacados músicos, musicólogos e investigadores del continente sobre un amplio abanico de músicas. La segunda etapa, iniciada en 1999 bajo la dirección de la musicóloga ecuatoriana radicada en Cuba, María Elena Vinuesa (1999), continúa la senda latinoamericana y abierta a toda la música trazada por León, incluyendo también la edición en partitura de nuevas obras de compositores de la región.

Desde los años noventa, lo que más encontramos en materia de publicaciones sobre música de América Latina

son actas o compilados de ponencias derivadas de congresos, tanto de música docta histórica como de música popular. Se destacan las actas de los simposios latinoamericanos de musicología realizados en Curitiba entre 1997 y 2000 e inspirados en el legado americanista de Curt Lange, quien alcanzó a asistir al primero de ellos, cuatro meses antes de morir (3/5/1997)²¹. Hubo una mayoritaria presencia brasileña en estos simposios, pero también existieron aportes argentinos, chilenos, bolivianos, venezolanos, mexicanos y cubanos. Si bien en los simposios de Curitiba se presentaron pocos estudios integrados, son dignas de mencionar las conferencias de Cristina García sobre órganos latinoamericanos de los siglos XVI al XVIII; de Gerard Béhague, en especial sobre problemas ideológicos e históricos de la etnomusicología en América Latina; y de José María Neves —el más americanista de los musicólogos brasileños— sobre problemas de la musicología en América Latina²².

Son destacables también las actas en dos volúmenes del congreso de música iberoamericana de salón celebrado en Caracas en 2000 —referido principalmente a casos de Venezuela y España, pero con aportes de Cuba, México, Guatemala, Costa Rica, Colombia, Ecuador y Chile—; y las actas de seis de las siete versiones del simposio internacional de musicología asociado al festival de música antigua “Misiones de Chiquitos” organizado en Santa Cruz, Bolivia, desde 1996. Las actas del quinto simposio, por ejemplo, incluyen textos sobre música en la extensa provincia jesuítica del Paraguay; sobre prácticas musicales femeninas en Puebla, en el Virreinato de Nueva España y en Caracas; sobre organología colonial en el Virreinato de Nueva España y en Santiago; y sobre música religiosa en Bahía y archivos de repertorio colonial en Minas Gerais²³.

El creciente interés generado por el movimiento de música antigua en el mundo pudo ser capitalizado hacia la música colonial americana, al incluirla bajo el concepto de “todos los barrocos del mundo” en la producción discográfica europea, especialmente francesa. *Les chemins du baroque* —los caminos del barroco— fue un concepto introducido en 1992 por Vincent Berthier en México para definir las actividades de cooperación cultural que el prestigioso sello K617 había iniciado hacía un par de años en la región²⁴. Este fue el título adoptado por Alain Pacquier (1996) para su libro *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*, que abarca desde comienzos del siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX, considerando aspectos de los territorios de Cuba, México, Colombia, Venezuela, Paraguay, Bolivia y Perú, y centrándose en los compositores más conocidos y en el órgano, como instrumento de dispersión continental. Un panorama temporal y geográficamente tan abarcador, solo ha sido posible de construir por investigadores de fuera de la musicología, como Pacquier, que no son portadores de las restricciones de una disciplina tan dependiente del acceso a fuentes primarias, muchas de ellas todavía por descubrir y procesar.

Como señala Béhague, “la verdadera historia de la llamada música erudita en América Latina todavía debe ser reconstruida...” (1999: 54). Esta afirmación resulta especialmente provocadora al venir de un investigador que ya había publicado un voluminoso libro sobre el tema. Sin embargo, la reconstrucción histórica propuesta por Béhague no debía ser hecha mediante la acumulación de nombres de compositores, intérpretes famosos, instituciones, catálogos de obras y ediciones de música antigua. Más bien proponía hacerla mediante una combinación de modos de abordaje en los que la historia cultural y social de esos compositores, intérpretes, instituciones y obras se pudiera integrar a las consideraciones analítico-estilísticas de la producción musical. Ardua tarea posible de abordar, como proponía Béhague, al considerar los cruces de la música con lo social, lo cultural o lo estético, cuyos ámbitos disciplinarios sí han considerado a América Latina como totalidad.

Es desde estos cruces donde apenas encontramos alguna obra que dé cuenta de la música latinoamericana del siglo XX en su conjunto. Este es el caso del libro de Gabriel Castillo, *Musiques du XX^{eme} siècle au sud du río Bravo: images d'identité et d'altérité* (2006). La intención de este esteta chileno con formación musical, es formular una teoría crítica de América Latina desde la producción musical. Esto lo hace asentado en una base histórico-antropológica al considerar la relación de la música latinoamericana del siglo XX con dos conceptos básicos que alimentan la idea misma de América Latina: identidad y alteridad. De este modo, Castillo aborda analítica y comparativamente el desarrollo mexicano, peruano, brasileño y chileno de la música de tradición escrita, desde su institucionalización a mediados del siglo XIX hasta las corrientes modernistas y nacionalistas de la primera mitad del siglo XX²⁵.

La dificultad que conlleva abordar una zona tan extensa y rica en manifestaciones locales como es América Latina ha sido resuelta, en parte, mediante esfuerzos combinados, manifestados en la realización de congresos y la edición de publicaciones colectivas, como hemos visto. Esto hace de los congresos musicológicos en la región y sus actas o publicaciones derivadas, focos principales en la búsqueda de la acción transnacional de la musicología latinoamericana. En materia de música popular, se destacan las actas de los congresos de la Rama Latinoamericana IASPM, celebrados en Santiago (1997), Bogotá (2000), México (2002), Río de Janeiro (2004), Buenos Aires (2005), La Habana (2006), Lima (2008), Caracas (2010) y Córdoba (2012), la mayoría editadas en línea²⁶; los festivales internacionales del bolero realizados en Cuba entre 1987 y 1998²⁷; y los congresos sobre música, identidad y cultura en el Caribe celebrados en República Dominicana en 2006 y 2008²⁸.

La conferencia inaugural y nueve artículos derivados de ponencias presentadas en el quinto congreso

IASPMAL en Río de Janeiro en 2004, forman *Música popular na América Latina. Pontos de Escuta*, editado por Ana María Ochoa y Martha Ulhoa (2004). Hay tres grandes temas abordados por estos artículos: teorías y metodologías de estudio de la música popular; música y exclusión social; y géneros populares —tango/habanera, samba y vallenato—. Estas tres orientaciones, junto con ser manifestación directa de dicho congreso, lo son de la línea editorial que IASPM-AL mantuvo en sus congresos hasta 2009: privilegiar la discusión de enfoques de estudio y de géneros, junto a temas a definir por cada organización local del evento, como veremos en el cuarto capítulo dedicado a los estudios de música popular en América Latina.

La discusión en torno a los modos en que estudiamos la música popular en la región ha generado un cuerpo de conocimiento teórico compartido, donde se ha privilegiado la discusión sobre aspectos sociales, problemas de significado y enfoques analíticos. Asimismo, la clara articulación en torno a géneros de la música popular, permite organizar su estudio considerando géneros, subgéneros o intergéneros, muchos de ellos de importancia local y/o nacional y de circulación, uso, apropiación y mezcla de alcances transnacionales. En los congresos IASPM-AL, las mesas en torno al bolero, la cumbia, la salsa o el rock, han sido las más latinoamericanas, debido a la capacidad de estos géneros de generar diálogos multinacionales. Si la comparación entre sistemas musicales diferentes daba inicio a la investigación en música de tradición oral a fines del siglo XIX con el nacimiento de la musicología comparada, este modo de conocimiento también impulsará una parte importante de los estudios latinoamericanos en música popular, desarrollados en torno a la comparación multinacional de géneros transnacionales. En el cuarto capítulo nos detendremos más sobre esto.

Tanto las migraciones de géneros como los procesos de construcción de sus significados sociales, han guiado en gran parte los estudios latinoamericanos de la música popular desde la musicología y desde los estudios culturales²⁹. Sin embargo, los libros sobre la dimensión continental del bolero —el género latinoamericano por excelencia— han sido escritos por investigadores de fuera de la musicología, como Rafael Castillo (1991), Néstor Leal (1992) o Iris Zavala (1991). Lo mismo ocurre con los estudios sobre rock latinoamericano de Fabio Salas (1998) o Carlos Polimeni (2001) y los estudios sobre la salsa de Ángel Quintero (1998). Ha sido la nueva canción y la canción de contenido social las que han generado estudios específicamente musicológicos latinoamericanos, como los de Meri Franco-Lao (1967), Jan Fairley (1985) y Coriún Aharonián (1992), permitiendo articular lo que podría llegar a ser un proyecto de musicología latinoamericanista en música popular.

Pareciera que la práctica social y el bien cultural que más ha logrado romper los cercos nacionales que dividen América Latina ha sido la música popular. De este modo, la presencia de música de otros países latinoamericanos en cada uno de ellos —generando influencias, apropiaciones e hibridaciones— constituye una oportunidad y una necesidad de contribuir a los estudios latinoamericanos desde perspectivas locales volcadas en transnacionales³⁰. Esta ha sido nuestra propia experiencia de investigación en Chile, país que se destaca por la constante presencia de música latinoamericana desde que la industria musical se consolidara en la región a comienzos de los años veinte. Consecuentemente, los músicos chilenos han desarrollado la capacidad de tocar distinta música latinoamericana —y norteamericana— con propiedad, de acuerdo a la demanda de música en vivo de los lugares de diversión y a la necesidad de nutrir la industria discográfica, radial y audiovisual nacional con un repertorio internacional y moderno. Esta capacidad parece estar en directa relación con el fuerte sesgo latinoamericanista con el se han desarrollado en Chile los estudios en música popular³¹.

Como cuestiona Leonardo Waisman (2004: 47-48) en su pregunta sobre la existencia de una musicología iberoamericana, si pretendemos hablar de una disciplina enraizada en un territorio o de una manera específica de practicarla, la respuesta no puede sino resultar dudosa. Se trataría más bien de una musicología epigonal respecto de sus centros de desarrollo, incorporada a prácticas locales sin una necesaria reflexión crítica y practicada en condiciones precarias y con escaso reconocimiento social. Ahora bien, desde la perspectiva proporcionada por el presente estudio y, sin desconocer el aspecto crítico expuesto por Waisman, podemos concebir la musicología latinoamericana como una práctica de investigación que descansa sobre la dicotomía entre lo local y lo regional, o lo nacional y lo transnacional. Cuando se trata de la primera alternativa: lo local o lo nacional, la musicología latinoamericana se puede concebir como una suma de aportes independientes —epigonales o no— realizados por habitantes de las regiones en estudio, que forman un mosaico abigarrado, en el que es posible encontrar, no obstante, tendencias y patrones comunes. Habitualmente, esta comunidad de rasgos se sustenta en la idea de “pasado y destino común” de América Latina, que sin embargo no siempre ilumina un sentido de comunidad en el presente.

La segunda alternativa: lo regional o lo transnacional, es la que aparece en los estudios que apuntan a establecer relaciones presentes y pasadas en el vasto panorama de América Latina. Estos estudios abundan en las ciencias sociales y las humanidades, y normalmente toman en consideración aspectos referidos al menos a dos países de la región en sus estudios comparados. Esto lo hacen identificando problemas o procesos sociales en contextos históricos análogos, para luego establecer puntos de comparación que permitan comprender y dimensionar mejor las realidades locales abordadas. Al mismo tiempo, este tipo de estudios contribuye a identificar problemas y casos de

carácter multinacional, comunes a dos o más naciones, creando un campo común o propiamente *latinoamericano* de interés. No es la suma de casos dispersos, sino el diálogo que introduce el investigador entre ellos lo que puede articular el campo de una musicología latinoamericana, en la cual, parafraseando la idea de [Carpentier \(1977\)](#) referida anteriormente, sus aportes más originales pueden llegar de la calle, del estudio de grabación o de la sala de conciertos.

No cabe duda de que la musicología se ha desarrollado en forma dispareja en América Latina, realizando investigación básica y teorizando al mismo tiempo, como señala [Zoila Gómez \(1984: 15\)](#). De este modo, hemos tenido que quemar etapas con rapidez —como ha sucedido con la composición musical en la región— y avanzar simultáneamente en la praxis y en su conceptualización. Podemos preguntarnos si la teorización referida por Gómez, no forma también parte de una didáctica de lo latinoamericano, que resulta fundamental en nuestro propio proceso de endoculturación americanista. Los latinoamericanos sabemos poco de América Latina y debemos estar aprendiendo día a día sobre esta vasta, heterogénea y sorprendente región. Musicólogos incluidos.

¹ Como cuarta figura, aparece algún compositor cubano, como Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla, o chileno, como Pedro Humberto Allende o Domingo Santa Cruz, indistintamente.

² [Devoto \(1959\)](#) también incluye referencias a otros libros sobre música de América Latina publicados en España desde 1919 y Estados Unidos desde 1934.

³ Ver Casares, 1992.

⁴ Ver Castiñeira de Dios, 2011; y Aharonián, 2012.

⁵ Ver Lange, 1936, y estudio sobre el BLAM en Merino, 1998.

⁶ Ver bibliografía de Curt Lange en *Revista Musical de Venezuela*, 10/28, 1989: 225-245.

⁷ Ver García Muñoz y Ruiz, 2002.

⁸ Ver Aretz, 1980: 41-50.

⁹ Esta nueva lógica continuaría en el último volumen del BLAM, dedicado a Brasil.

⁰ Ver Fern, 1943: 14.

¹ Ver reseña de este congreso en Lowens, 1963.

² Vázquez, 2000: 226.

³ De hecho, el renombrado artículo sobre la mesomúsica de Vega fue publicado originalmente en inglés en *Ethnomusicology* y, efectivamente, fue un antecedente en la propia creación del International Association for the Study of Popular Music, IASPM, en 1980.

⁴ Ver bibliografía de Stevenson en Fernández de la Cuesta, 2002.

⁵ Con la excepción del musicólogo colombiano Egberto Bermúdez y pocos más.

⁶ La influencia del concepto de *world music* en la industria editorial ha producido publicaciones como la colección *Músicas del Mundo* (Madrid: Ediciones Akal), con un volumen de Isabelle Leymarie dedicado a la música del Caribe (1998); junto a *The Garland Encyclopedia of World Music* (1998), como hemos visto.

⁷ Más sobre el aumento de la presencia de la cultura latina en Estados Unidos en Aparicio y Jáquez, 2003: 1-2.

⁸ Aparicio y Jáquez, 2003: 3.

⁹ Se pueden destacar también dos libros sobre música popular latinoamericana publicados en *Alemania por Schreiner (1982)* y *Egon (2001)*.

⁰ En www.casa.cult.cu/musica/musica.php?pagina=musica [acceso 6/2009].

¹ Ver Proser, 1998: 1.

² Ver, respectivamente, Proser, 1998: 21-28; y Proser, 1999: 41-69, y 175-189.

³ Ver Peñín, 2000; y Rondón, 2004.

⁴ Ver www.cd-baroque.com/index.php/cdbaroque/accueil/disques_k617/ [acceso 3/2009].

⁵ Para otros estudios sobre música latinoamericana del siglo XX, debemos recurrir a revistas musicales, como el artículo del propio [Castillo \(1998\)](#) en *Revista Musical Chilena* sobre la construcción identitaria en el relato musicológico latinoamericano; o a sitios web, como el creado por la compositora uruguaya Graciela Paraskevaídis www.latinoamerica-musica.net [acceso 8/2012].

⁶ Solo las actas del congreso IASPM celebrado en Santiago en 1997 fueron editadas en forma impresa por [Torres \(1999\)](#); las siguientes fueron editadas en www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html y <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf> [acceso 8/2012].

⁷ Ver Valdés, 2000.

⁸ Ver Tejeda y Yunén, 2006 y 2008.

⁹ Ver Aparicio y Jáquez, 2003: 3. Todo esto bajo el manto posestructuralista que enfatiza aspectos sociales más que estéticos en el estudio de la música popular.

⁰ Cuando la música de un país llega a otro por medio de la industria musical, se produce una relación de "exportación/importación", donde al menos hay dos fenómenos en juego: la legitimación nacional del producto que se exporta y los estereotipos que se construyen desde la importación.

¹ Ver González y Rolle, 2005; González et al., 2009; y Primer Congreso de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular, Santiago, 2011 www.asempch.cl [acceso 8/2012].

DOS {

La revuelta multidisciplinar

Disciplina, multidisciplina, interdisciplina, transdisciplina, son conceptos que se han instalado en el lenguaje cotidiano tanto de investigadores y docentes como de estudiantes y administrativos. Esta verdadera *revuelta multidisciplinar* que afecta hoy nuestro quehacer académico, se habría instalado en las humanidades y las ciencias sociales en la década de 1970 como consecuencia política de las demandas de mayo del 68, afirma Roberto Follari. Sin embargo, en todo este tiempo, la interdisciplinariedad no ha logrado desarrollar los principios epistemológicos básicos que le den viabilidad académica y fecundidad investigativa (2005: 7-8).

Esta viabilidad continúa empantanada, en parte, por dilemas administrativos tales como ¿de quién es el dinero? y ¿de quién es el alumno?, junto al natural celo epistemológico de las propias disciplinas involucradas. Si una disciplina es el producto de prácticas de comunidades académicas acotadas, obedientes, *disciplinadas*, señala [Denise Najmanovich \(2005\)](#), los problemas que estudie solo serán tales en los términos específicos de interrogación que esa comunidad adopte.

Mi propia experiencia en el diseño y coordinación de programas de posgrado en musicología insertos en áreas de artes en dos universidades chilenas, me ha enfrentado a las tensiones disciplinarias que se producen al interior de una comunidad académica que quiere definirse a sí misma como multi o interdisciplinaria. Un punto central en estas tensiones surge del hecho de que cada disciplina artística —teatro, artes visuales, música— ha recorrido un camino propio hacia las humanidades y las ciencias sociales y viceversa. Es así como las mallas curriculares universitarias incluyen desde la tradicionalmente llamada historia del arte hasta la antropología visual, pasando por la sociología de la música y la sociología del teatro —sin contactos aparentes entre ellas—, los estudios de la *performance*, las distintas semióticas de las artes y la propia estética, por señalar ejemplos relevantes. El posible diálogo teórico entre las artes, entonces, se produce desde esos campos que ya son interdisciplinarios, generándose una doble interdisciplinariedad de la cual se dice poco o no se tiene conciencia de ella.

El diálogo multidisciplinar es sobre todo un diálogo de personas, por lo que las universidades han debido fortalecer la implementación de comunidades multidisciplinarias como requisito de base para desarrollar investigación y formación interdisciplinar. Primero lo hicieron flexibilizando el curriculum de grado y desarrollando programas de posgrado pensados interdisciplinariamente. Luego, creando programas y centros multidisciplinarios de investigación. Como consecuencia de esto, algunos departamentos comenzaron a contratar a profesores de otras áreas, llevando nuevas aguas disciplinarias a su molino. Artistas visuales en departamentos de literatura; poetas en escuelas de arquitectura; musicólogos en institutos de historia; historiadores en escuelas de periodismo; sociólogos en escuelas de teatro, son ejemplos que se han dado en Chile desde mediados del siglo XX.

Finalmente, el auge de revistas multidisciplinarias impresas y en línea, así como el desarrollo de debates que plantean este problema al interior de las distintas comunidades científicas, señalan el renovado impulso que adquiere el problema multidisciplinar hoy en día. ¿Estaremos aprendiendo a compartir el dinero, al alumno y el conocimiento? Como señala [Oswaldo Marcón \(2004\)](#), el saber disciplinario es una forma de poder, de modo que la interdisciplina es solo posible en la medida en que existe una relación democrática entre las disciplinas que participan de la tarea.

En este capítulo reflexiono sobre las nuevas preguntas que puede formular la musicología en América Latina a la luz de esta revuelta multidisciplinar y sus consecuencias epistemológicas. Para ello, me baso en dos experiencias que reúnen pensamiento musicológico latinoamericano actualizado: una mesa de latinoamericanos en el congreso de la Royal Music Association de 2011 en Gran Bretaña, dedicado a los nuevos horizontes de la musicología luego de la revuelta multidisciplinar y el Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés (1998), en honor a quien fuera el musicólogo chileno más americanista del siglo XX.

Musical/extramusical

Una disciplina como la musicología, concebida desde finales del siglo XIX por Guido Adler en base a una serie de disciplinas auxiliares, que se ocupa de una práctica artística que se cuele por todos lados y que define lo musical y lo extramusical como dos aspectos inherentes a su quehacer, debe tener algo que aportar para darle viabilidad al proyecto interdisciplinar. De hecho, el modo en que [Oswaldo Marcón \(2004\)](#) ejemplifica la transdisciplina, etapa final de esta revuelta, es justamente con una agrupación musical, donde cada instrumento es un saber particular o disciplinario, mientras que la música resultante de su accionar comunitario es la síntesis superadora de esos saberes individuales. Es interesante que la música haya sido definida como el ideal transdisciplinario por un trabajador social y psicopedagogo como Marcón, y no por un músico o un musicólogo. Es que a veces los árboles no nos dejan

ver el bosque.

Si desde la teoría de la música se cuestionaba a la musicología por su excesiva preocupación por el contexto, desde la musicología se cuestiona la teoría por su excesiva adherencia al texto. Sin embargo, en tiempos de revuelta multidisciplinaria, la centralidad en el texto adquiere niveles ontológicos para la musicología, que debe definir su especificidad musical en el amplio entorno de las humanidades y las ciencias sociales, donde se inserta. Esa especificidad está además problematizada por la propia delimitación del concepto música, o al menos por la posibilidad de sacarla de la grafía analítica, como veremos en el quinto capítulo. Nuevamente, la teoría de la música sale en defensa de la especificidad musical, advirtiendo del peligro de substituir el análisis de fondo por un programa narrativo, como puede suceder con la excesiva confianza en la metáfora por parte de la nueva musicología, afirma [Stephen Miles \(1997: 722\)](#).

Paradójicamente, el campo de estudio de la música incluye el concepto de lo extramusical, algo “extrínseco a una pieza de música o fuera del campo de la música”¹. Si algo está fuera del campo de la música, ¿por qué podría interesar en los estudios musicales? ¿Es que lo que está “fuera del campo del cine” interesa en los estudios de cine? La otra expresión artística que utiliza el concepto de extra-algo es la literatura, con lo extraliterario como aquello que “influye en un autor, en su obra o en la interpretación de la misma sin estar directamente relacionado con la literatura”².

El primer uso conocido del término extramusical en lengua inglesa data de 1923, según el Diccionario Merriam-Webster, mientras que el primer uso conocido del término extraliterario en inglés es de 1945³. De este modo, pareciera que este es uno de los pocos casos en que la música es la que ofrece conceptos a otras manifestaciones artísticas, aunque sea un concepto que se refiera, justamente, a lo que estaría fuera de su dominio. Sin embargo, a diferencia de lo extraliterario, que tiene que ver con la influencia de las condiciones de producción en las fuerzas productivas, en un sentido adorniano, lo extramusical incluye elementos intrínsecos de la obra, a menudo estructurales, que pueden tener su origen en el ámbito de las ideas, las experiencias de vida, la naturaleza, la literatura, la pintura o incluso las matemáticas.

Además, si las vanguardias musicales cuestionaron en distintos momentos del siglo XX los límites de lo sonoro y de lo musical, contribuyendo al debate en torno a la propia naturaleza de la música, los nuevos estudios en música popular se suman al cuestionamiento posmoderno de los conceptos de obra, escritura, autor y composición, tan propios del estudio de la tradición artística europea con la que se formó la musicología. Este cuestionamiento alcanza ribetes filosóficos al preguntarnos por la radicación de la música en la escritura o en el cuerpo del músico o de su audiencia, por ejemplo⁴.

Tradicionalmente, la interdisciplinariedad de la musicología se ha construido al interior de las ciencias, las humanidades y las ciencias sociales, como tres campos separados. En la actualidad se buscan relaciones entre las ciencias y las humanidades al interior de la musicología, como quedó planteado en el Primer Congreso sobre Musicología Interdisciplinaria, celebrado en Graz, Austria, en abril de 2004. Sin embargo, en este capítulo me interesa retomar la interdisciplinariedad de la musicología al interior de las humanidades y las ciencias sociales. Para ello, exploro las interrogantes que surgen desde los nuevos grupos de investigación, currículos y publicaciones que convocan a distintas disciplinas en torno a la música. ¿De quiénes son las preguntas? ¿A quiénes pueden beneficiar las respuestas?

En un seminario organizado a fines de 2011 por académicos de la P. Universidad Católica de Chile para la búsqueda de estrategias interdisciplinarias de investigación y formación, pude constatar que cada una de las disciplinas participantes —desde la Filosofía a la Ingeniería— se presentaba como la más interdisciplinaria de todas⁵. Un particular orgullo de ser representante de la disciplina interdisciplinaria por excelencia parecía propagarse entre los participantes del seminario. Esto me dejaba con la interrogante de que si el detallado recuento de las disciplinas afines que conforman la musicología, realizada por Guido Adler en 1885, corresponde a la norma de cualquier disciplina y no a una supuesta particularidad de esta. En su artículo fundacional “*The Scope, Method and Aim of Musicology*”, Adler consideraba la Historia, la Literatura, la Filología, la Acústica, las Matemáticas, la Psicología, la Gramática y la Estética como disciplinas auxiliares de las orientaciones histórica y sistemática de la musicología. En muchos aspectos, esta división multidisciplinaria ha regido el camino recorrido por la musicología hasta hoy⁶.

Toda disciplina sería en sí una interdisciplina, así como cada sonido es una suma de sonidos. La propuesta es a potenciar aspectos que toda disciplina ya contiene, como ocurre en la formación del timbre o color del sonido. Esto puede ayudar a producir distintas combinaciones e interrelaciones disciplinarias externas —multidisciplina, transdisciplina, interdisciplina—, cuyas ventajas son evidentes. La ventaja básica es que al contar con una batería metodológica más integrada y abarcadora se logra mayor amplitud para abordar el objeto de estudio. De este modo, como señala Andrés Haye, la integración disciplinaria contribuye en gran medida a superar las barreras entre conocimiento académico y realidad social⁷. En efecto, la separación de la filosofía y la ciencia en el siglo XIX

produjo una ciencia mecanicista, en la que se estudia un sistema aislado del resto. Fue la mecánica cuántica la que desde la propia ciencia comenzó a revertir este problema, señalando que el medio que rodea al sistema no debe ser descartado, como señala Rolando Rebolledo⁸. Nuevamente lo extramusical se hace presente como inherente al sistema que llamamos música.

Horizontes de la musicología

La concepción multidisciplinaria de la musicología propuesta por Guido Adler alcanzó un mayor desarrollo a partir de la preocupación manifestada por Joseph Kerman a mediados de la década de 1980 por el desfase de la musicología respecto de las humanidades y las ciencias sociales en general. Ya no se trataba de recurrir al auxilio de otras disciplinas, sino de dialogar con ellas y, en lo posible, enriquecer el propio pensamiento humanista y social desde la especificidad del conocimiento en música. Sin embargo, en esta imprescindible puesta al día, a muchos musicólogos les preocupó cierto alejamiento del objeto y razón de ser de la musicología: la música.

Una vez abierta a las humanidades y las ciencias sociales, la musicología también comenzó a recibir el impacto que el posestructuralismo estaba ejerciendo en este vasto campo de estudios desde la década de 1960. Como señala [Melanie Plesch \(2011\)](#), este impacto se ha expresado en la absorción de conceptos tales como la opacidad del lenguaje, la sospecha de la autoridad, la erradicación de las reivindicaciones universalistas, la inspección del canon, y el escrutinio del conocimiento como una forma de poder y dominación.

En el febril intento de la musicología por ponerse al día con un campo en continuo movimiento, la Royal Musical Association, RMA, instaló el concepto de *Horizontes* para su congreso de 2011. Un concepto que afecta tanto a la música como a la forma en que la pensamos. Si la música expande sus horizontes —como ocurre en la escena contemporánea de la música docta y popular—, la musicología debería hacer lo mismo para poder dar cuenta de ella. A la Royal Musical Association le interesaba el modo en que estos nuevos horizontes afectan las distintas áreas de la investigación musical, considerando los campos de la composición, la *performance*, la historia de la música, el análisis, los estudios en música de cine, y los estudios en música popular y en jazz. De los cinco tópicos propuestos para el congreso de 2011, tres de ellos resultan de nuestro interés como latinoamericanos.

En una década en que resulta evidente la dependencia de la musicología de recursos digitales en la investigación y la práctica musical, el primer tópico a destacar es el del crecimiento de las humanidades digitales. Sin duda que el uso de tecnología de la información, la creación de archivos digitales y la investigación con tecnología, ha mejorado nuestra interacción con la música, como plantea la RMA en su convocatoria. Al ser una forma artística “más allá de texto”, la música y su investigación puede beneficiarse mucho de un compromiso más profundo con estas nuevas humanidades. La pregunta es por las implicaciones epistemológicas y metodológicas de este desafío.

El segundo tópico destacable tiene que ver con el desarrollo de la práctica como investigación. La idea de un horizonte aparente como límite entre práctica e investigación en música, ha sido objeto de un profundo replanteamiento en los últimos años, afirma la convocatoria de la Royal Musical Association. La práctica ha ganado cada vez mayor aceptación como modo de investigación crítica en su propio derecho, pasando incluso a un primer plano. Asimismo, la intersección entre práctica e investigación convencional basada en texto, ha dado mucho para una apreciable cantidad de académicos, profesionales y académicos-profesionales. ¿Qué nuevas ideas se han generado en este campo? Nuestra experiencia con la Compañía Del Salón al Cabaret en la reconstrucción performativa de música popular de la primera mitad del siglo XX como estrategia de estudio y socialización de la investigación, avanza en ese sentido.

Finalmente, es destacable la pregunta sobre el futuro de la musicología crítica. Las últimas décadas han sido testigos de la llegada relativamente tardía de los enfoques posmodernos y contextuales al estudio de la música, eclipsando sus horizontes anteriores. ¿Podemos hablar todavía de un “más allá” de los horizontes posmodernos en musicología? ¿Cuáles serían los horizontes futuros para entender la música?

Debido a que desde la perspectiva latinoamericana este último tema parece especialmente necesario de problematizar, cuatro musicólogos de la región organizamos una mesa temática para este congreso, llamada “Horizontes latinoamericanos: desafiando a la musicología crítica”⁹. Nos interesaba abordar la recepción de la musicología crítica o nueva musicología en el ámbito latinoamericano. Para ello, evaluamos la pertinencia de la aplicación de este enfoque a casos locales, observando si hay aspectos específicos que estos enfoques no contemplan y que nos permitan mirar más allá de la mirada posmoderna o posestructuralista. Además, era necesario considerar si la especificidad de los casos latinoamericanos podía enriquecer dichos enfoques, idea central que domina este libro.

Está claro que la música latinoamericana resiste las herramientas y prácticas que la tradición musicológica

establecida pretende aplicarle, como plantea Plesch (2011). El uso mecánico de la categoría epistemológica e historiográfica de la musicología moderna, diseñada para hacer frente a las realidades y dinámicas de la música europea, no ha sido capaz de proporcionar un análisis satisfactorio de las músicas de América Latina, aunque no siempre hayamos querido reconocerlo. De este modo, desde fines del siglo XX, la musicología latinoamericana comenzó a adoptar paradigmas de la musicología crítica, a veces recibidos a través del campo de la musicología anglosajona o directamente desde el pensamiento posestructuralista, como señala Plesch. Sin embargo, a pesar de la mejora con respecto a los modelos anteriores, una adaptación y aplicación mecánica de una musicología posestructuralistas tampoco logra responder a los numerosos desafíos y paradojas planteados por las músicas de América Latina.

Al grupo de musicólogos que conformamos la mesa latinoamericana para el congreso de la Royal Musical Association, nos interesó explorar estos desafíos y paradojas, evaluando posibles horizontes musicológicos que no ejercieran “violencia epistemológica” sobre nuestras músicas. Uno de los problemas que se le escapan a la musicología crítica de raíz anglo, por ejemplo, señala Leonora Saavedra (2011), es la falta de una verdadera ontología y epistemología del mestizaje, concepto que ni siquiera existe en inglés. De este modo, la construcción teórica del hibridismo, el mestizaje y la mezcla, puede señalar horizontes emergentes para la musicología crítica en el futuro, sobre lo cual la música y la musicología latinoamericana tienen bastante que aportar.

Antes de proyectarnos alegremente a nuevos horizontes, Egberto Bermúdez (2011) pide cautela, recordando la imperiosa necesidad de examinar ciertos lastres con los que carga la musicología en nuestra región. Algunos de ellos son: los problemas de poder y prestigio académico; la emulación y cooptación de tendencias externas; las modas intelectuales; la dependencia; y la postergada discusión del carácter patrimonial de las fuentes musicales de todo tipo. Solo a partir de esta revisión crítica planteada por Bermúdez, podríamos empezar a pensar en nuevos horizontes para la musicología desde América Latina.

La crítica a la forma en que se ha desarrollado la musicología en la región es ampliada por Melanie Plesch (2011) al explorar la aplicación de la teoría tópica a los nacionalismos musicales, considerados como sistemas de retórica musical. La teoría tópica permite ir más lejos del análisis del patrón rítmico folclórico, omnipresente en el tratamiento del nacionalismo musical en manos de la musicología latinoamericana, señala Plesch. Además nos proporciona un marco teórico sólido para el esclarecimiento de la eficacia comunicativa y simbólica de este repertorio. En el caso del nacionalismo musical argentino, afirma Plesch, la teoría tópica se enfrenta a un imperativo ético, ya que los tópicos musicales de la nación están estrechamente vinculados con el poder de la representación, la construcción de la alteridad y el autoexotismo.

Musicología crítica

El auge de las tendencias renovadoras de la musicología con el surgimiento de la nueva musicología y la musicología crítica, coincidió con la implementación del Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés en la P. Universidad Católica de Chile en 1998. Quince musicólogos chilenos, argentinos, uruguayos, colombianos, mexicanos y brasileños integramos el jurado de este premio hasta 2012, evaluando un centenar de trabajos enviados desde la mayor parte de América Latina. El examen tanto de las monografías recibidas como de la evaluación del jurado —publicado por la revista *Resonancias*— me permite *tomarle el pulso* a la recepción y desarrollo de una musicología crítica en América Latina. Esta musicología surge de la propia autoevaluación de los límites y especificidades de la disciplina en medio de la revuelta multidisciplinaria. Esto va ligado a la revisión de sus modos de articulación con mentalidades y agendas ideológicas tanto dominantes como divergentes. Detengámonos en cuatro de las monografías premiadas para observar cómo opera esta renovación.

En su artículo ganador de la tercera versión del premio (2002), Alejandro L. Madrid estudia las circunstancias políticas e ideológicas que determinan la construcción de discursos valorativos de las obras musicales. Para eso, considera el caso de la exclusión del compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965) del canon de la historia de la música mexicana debido a su supuesta imitación estilística de modelos europeos. Sin importar que Carrillo mezclara modelos opuestos y hasta contradictorios para el canon europeo, como son los de Richard Wagner y Johannes Brahms, su música no se ubicaría en una relación de otredad respecto del paradigma musical europeo para el canon nacionalista mexicano. Por lo tanto, no sería verdaderamente mexicana, ejemplificando, más bien, la “no mexicanidad” (2003: 65).

Madrid se aproxima a este problema desde la crítica cultural, deconstruyendo el esencialismo nacionalista del discurso desarrollado en torno a la música mexicana de arte y el concepto estático de identidad que lo sustenta. Esto es algo extensible a la situación latinoamericana en su conjunto, pues las propuestas musicales nacionalistas y sus

discursos asociados gozan de gran similitud en la región. A cambio, Madrid propone un concepto dinámico de identidad: que es relativa, fluida, cambiante, “que refleja las relaciones de poder entre los individuos y la red ideológica, social y cultural que los rodea” (2003: 66).

El esencialismo nacionalista define un canon de lo nacional que parece permitir y legitimar lo artístico. De este modo, en la medida en que una obra contribuya a construir identidad nacional se le prestará atención en cuanto propuesta artística. Como afirma [Marcia Citron \(1993: 2\)](#), la construcción canónica afecta las raíces culturales de los grupos constituyentes de la sociedad, pues la mayor parte del debate sobre el canon concierne al problema de los orígenes. Desde una perspectiva poscolonial, como veremos en el siguiente capítulo, el canon debiera ser democrático, respetando y reflejando las diferencias. Con el canon dominante, en cambio, las minorías no solo no se han sentido representadas, señala [Omar Corrado \(2004\)](#), sino que se han sentido excluidas por razones muchas veces ajenas al valor intrínseco de su producción artística. Simplemente no son observadas como arte, pues no generan identidad nacional, como si lo segundo fuera determinante de lo primero.

La crítica cultural posmoderna ha sido de gran utilidad en la deconstrucción del esencialismo nacionalista del discurso en torno a la identidad en América Latina, como señala [Bernardo Farías \(2011: 44\)](#), ganador de la séptima versión del premio (2010). Desde la década de 1980, los estudios del samba en Brasil, por ejemplo, cuestionan las ideas homogeneizadoras y esencialistas sobre la cultura brasileña, problematizando categorías como origen, expropiación cultural y autenticidad. De este modo, la identidad empieza a ser entendida como un concepto cambiante y hasta contradictorio. Rechazado por su origen negro hasta la década de 1920 y promovido la siguiente década por el Estado-nación como música nacional, el samba manifiesta muy bien el concepto de identidad musical dinámica que promueve la musicología latinoamericana de comienzos del siglo XXI.

El culturalismo multidisciplinario que invade los estudios musicales en la actualidad, no solo se ha manifestado en América Latina con la historia social y cultural de la música, sino que con el desarrollo de vínculos entre la investigación histórica y etnográfica, y entre sus distintos tipos de fuentes. Debido a la presencia continua a lo largo de la historia de pueblos y culturas nativas con diferentes grados de mestizaje, América Latina ha sido un campo especialmente rico para la etnomusicología y la etnografía en general. Además, a las evidencias etnográficas sociales, culturales y musicales de dichos pueblos, se suman evidencias arqueológicas e históricas que constituyen fuentes que permiten levantar problemas de investigación etnohistóricos propios de la región.

Dos de los artículos ganadores del Premio Samuel Claro entregan aportes a la relación entre la investigación histórica y etnográfica en la renovación de la musicología. Estos son los de [Silvia Citro y Adriana Cerletti, “Integración, creatividad y resistencia cultural en las prácticas musicales *mocoví*” \(2006\)](#), y el de [Guillermo Wilde, “El enigma sonoro de Trinidad: ensayo de interpretación desde la etnomusicología histórica” \(2008\)](#). Wilde propone una etnomusicología histórica de la producción, adquisición y circulación de lo que él llama objetos sonoros más que instrumentos musicales en las misiones jesuitas paraguayas del siglo XVIII. El autor considera fenómenos de sustitución de organología europea, reutilización y resignificación de espacios misionales, pero también fenómenos de duplicidad de momentos históricos y de inversión y multiplicidad de funciones rituales (2008: 62).

Wilde sostiene que la negociación transculturizadora realizada en los espacios misionales durante el período de conquista y evangelización, ha dado lugar a objetos generadores —no meramente representadores— de identidades. Este es el caso de los ángeles tocando maracas en frisos de misiones jesuíticas paraguayas. Debido a que las maracas o sonajeros de calabaza son instrumentos vinculados a prácticas chamánicas, estamos frente a un fenómeno de transculturación temporal, no solamente espacial. El ángel de las maracas constituye un “encuentro de dos tiempos”, donde los nativos transculturizados participan de la modernidad cristiana sin desprenderse del todo de su antigüedad pagana.

Por su parte, Citro y Cerletti buscan determinar inductivamente procesos musicales del pasado manifestados en el presente etnográfico cuando las fuentes históricas los silencian. Además, plantean que ciertas significaciones culturales que a veces nuestros interlocutores olvidan, invisibilizan o reconfiguran, pueden ser inferidos por el estudio de la performatividad, elemento central para las autoras en su definición de género musical (2006: 52). Cuando Citro y Cerletti hablan de performatividad en el contexto de transculturación nativa, distinguen entre apropiaciones de la *performance* en sí misma y apropiaciones de rasgos y principios performativos. De este modo, será el análisis de lo sonoro y lo corporal —del canto-danza— lo que permita inferir vínculos entre individuo, música, historia y sociedad.

Tanto en el estudio de Wilde como en el de Citro y Cerletti, la intertextualidad parece marcar la ruta actual y futura del análisis musicológico, generando cruces y diálogos multidisciplinarios mediante la confluencia de manifestaciones que la academia ha separado formal y técnicamente. Música, danza, teatro y artes visuales confluyen en los estudios etnohistóricos antes descritos. Además, la concepción intertextual de la música permite, entre otras cosas, la definición de género musical desde la performatividad, esto es, desde los modos en que música, canto y danza son practicados por una sociedad en un momento determinado. Más aún, es esta concepción analítica

intertextual la que permite vincular música y cultura. En el caso de las comunidades nativas argentinas estudiadas por Citro y Cerletti, el análisis intertextual contribuye a dilucidar fenómenos históricos de transculturación, develando la persistencia de procesos de continuidad y reelaboración de la identidad étnica, bajo la apariencia de una supuesta asimilación a la cultura criolla local (2006: 52).

También se han producido aportes en el análisis intertextual desde los estudios de música popular, como veremos en los capítulos seis, nueve y diez. Estos estudios vienen desarrollando sus propias intertextualidades analíticas, que pueden ser lingüísticas, musicales, sonoras, performativas, visuales y discursivas. Estas categorías se entrelazan y expanden sus límites y densidades, de modo que la tradicional intertextualidad música/texto con que la musicología estudiaba el madrigal o el lied, por ejemplo, es enriquecida tanto por los estudios etnohistóricos como por los de la canción popular grabada. El llamado giro lingüístico de las humanidades y ciencias sociales está muy presente en los enfoques críticos de la musicología y en los estudios en música popular. De este modo, el discurso en relación a la música deja de tener solo una importancia contextual y empieza a develar su capacidad para determinar nuestra propia experiencia con la música y, por lo tanto, nuestra conceptualización de ella en cuanto texto.

El encuentro con las humanidades y las ciencias sociales también le ha traspasado ciertos vicios a la musicología, que no solo se relacionan con su supuesto desperfilamiento como práctica de investigación anclada en la música, sino que con las apropiaciones mecánicas del influyente pensamiento posmoderno, como advierte [Melanie Plesch \(2011\)](#). Por ejemplo, los trazos deshistorizantes, descontextualizados e idealistas aplicados al concepto de hibridismo musical, señala Farías, así como la utilización pueril del carácter híbrido y de las nociones de rizoma para la explicación de fenómenos culturales, han conducido a menudo a una despoltización nefasta del debate cultural (2011: 55).

El concepto de hibridismo en el estudio de la cultura y la identidad supone la idea de rizoma, sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales o prominentes. La categorización rizomática o desjerarquizada niega un abordaje cultural basado en la posibilidad de una ontología social segura y fundamentada en una praxis social, sostiene Farías. Dicha categorización crea la ilusión de que cualquier fenómeno cultural se encuentra dislocado de su base material (2011: 43). Como si los espacios micropolíticos estuviesen desconectados de la totalidad contradictoria, el ambiente posmoderno se enclaustra en una existencia meramente individualizada, un cuarto oscuro e insalubre, carente de la luz del sol de la realidad, concluye enfáticamente [Farías \(2011: 55\)](#).

Tanto para la musicología como para la etnomusicología, el encuentro con las ciencias sociales ha sido fundamental para profundizar en los significados y procesos por medio de los cuales la música participa en la construcción de identidades de todo tipo; en la negociación de distinciones de clase, género o grupo; y en la construcción de espacios sociales e imaginarios colectivos. De este modo, los nuevos horizontes que anuncia la musicología latinoamericana surgen de su necesaria redefinición en un entorno cada vez más interdisciplinario. Esta redefinición le permitirá a la musicología no solo servirse de las humanidades y las ciencias sociales, sino que contribuir a ellas, develando aspectos profundos u ocultos de la cultura mediante el escrutinio de prácticas musicales históricamente situadas. [Como afirma Miles \(1997: 722\)](#), la contingencia social de la música ya no está seriamente cuestionada, sino que el debate se ha desplazado a la forma en que esta contingencia social puede ser interrogada.

¹ <http://oxforddictionaries.com/definition/extramusical> [acceso 6/2011].

² <http://es.thefreedictionary.com/extraliterario> [acceso 6/2011].

³ www.merriam-webster.com [acceso 8/2012].

⁴ Ver capítulo "Meditaciones sobre un menuet", en Rowell, 1983.

⁵ Seminario Interdisciplina en la UC. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Filosofía de la P. Universidad Católica de Chile, 12/2012.

⁶ Ver traducción y estudio del artículo de Adler en Muggleston, 1981.

⁷ Seminario Interdisciplina en la UC, 14/12/2012.

⁸ Seminario Interdisciplina en la UC, 14/12/2012.

⁹ Melanie Plesch, Leonora Saavedra, Egberto Bermúdez y Juan Pablo González.

TRES {

Escucha poscolonial

Si bien la mayor parte de las sociedades occidentales ha sufrido distintos grados de mezcla con otros pueblos en sus procesos de formación, las mezclas latinoamericanas son más recientes e involucran gran variedad de culturas. Estas se han desarrollado a partir del período moderno, iniciado justamente con la conquista de América, como diversos historiadores y científicos sociales coinciden en afirmar.

En efecto, los rasgos que caracterizan el proyecto moderno a nivel político, social, económico y epistémico habrían tenido como condición la creación, administración y control europeo de un Otro a partir del siglo XVI. Con ello, Europa se definía como unidad geopolítica independiente, aumentando la conciencia de sí misma y situando al ser humano, no a Dios, en el centro de la atención. Con América, el Renacimiento y el humanismo habían comenzado. Todo esto fue condición para la gran expansión colonizadora del siglo XVIII, cuando Europa y América comienzan a percibirse a sí mismas como Occidente y al mismo tiempo crean el concepto de Oriente¹.

Como afirma el sociólogo peruano Aníbal Quijano, Europa va a *racializar* sus relaciones de poder con las nuevas identidades americanas que conforman un Otro de dimensiones políticas, sociales y epistémicas². Ya no se trata del Otro *bárbaro*, que amenazaba directamente a Europa y al cual solo era posible combatir. Con el Otro americano, en cambio, se podía vivir en paz a una conveniente distancia, por lo tanto se le podrá catequizar y civilizar. Finalmente, se trataba de un Otro que se integraría a Occidente, pero como sus áreas flecos o *fringe areas*, como me decía un ilustre profesor de la Universidad de California en Los Ángeles³.

El eje de la raza plantea una diferencia clara entre Europa y América, continentes que, dentro de un mismo Occidente, comienzan a percibirse con matrices raciales diferentes. No solo se trata de las razas preexistentes en América a la llegada de los conquistadores, sino de las que se empezaron a formar durante la Colonia. Estas nuevas razas, producto de nuevas mezclas, serán documentadas mediante precisas categorías sanguíneas que definen científicamente la aparición de mestizos, mulatos o zambos, por ejemplo. Como las mezclas no quedarán ahí, la propia clasificatoria hispana es pródiga en combinaciones étnicas, generando también valoraciones de ellas.

De este modo se consolidó uno de los núcleos principales de la colonialidad/modernidad eurocéntrica, como señala Quijano (2000: 344), continuando las ideas de Edward Said: “Una concepción de *humanidad* según la cual la población del mundo se diferenciaba en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos”. Más tarde surgirá la diferencia determinada por el concepto de folclor, la cual, debemos agregar, define una alteridad interna. La colonialidad, entonces, se origina y mundializa a partir de América, basándose en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de un patrón de poder, operando en cada uno de los ámbitos materiales y subjetivos de la existencia social cotidiana, afirma Quijano (2000: 342).

Sumándose a la llegada de nuevas corrientes migratorias europeas y sus etnias asociadas a partir de la década de 1870, se embarcará hacia América Latina un contingente importante de inmigrantes de los ahora lejano y cercano Oriente, que diversificarán aún más el crisol latinoamericano, aunque sin que necesariamente mejore la valoración eurocéntrica de él. De este modo, la mentada raza americana será más bien un proyecto de raza que empieza a construirse con la conquista y que no se ha detenido más. En eso puede consistir su debilidad desde la mirada eurocéntrica, aunque desde la escucha poscolonial sea fundamento de su riqueza. Se trata, entonces, de un Otro que conforma y transforma su alteridad en base al mestizaje, y ese mestizaje ocurre ante los ojos y oídos de la modernidad, no en la penumbra de la antigüedad, como había ocurrido en Europa.

En la introducción a la edición española de su libro *Orientalismo* (2002), piedra fundante de los estudios poscoloniales, Said reconoce que ha dicho muy poco sobre la compleja y densa relación entre España y el Islam — antecedente importante para entender el proceso racial y cultural latinoamericano —, pues su interés se ha centrado más bien en la relación entre imperio y orientalismo, es decir, Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos. “En este sentido —señala Said—, el contraste con España no podía ser mayor, puesto que el Islam y la cultura española se habitan mutuamente en lugar de confrontarse con beligerancia” (2002: 10). Esto lo escribía el autor palestino en Nueva York, siete meses después de la caída de las Torres Gemelas.

La simbiosis entre España y el Islam proporciona un modelo alternativo al crudo reduccionismo de lo que se ha dado en llamar “el choque de civilizaciones”, continua Said, una simplificación de la realidad “que no transmite la verdad de cómo las civilizaciones y culturas se solapan, confluyen y se nutren unas a otras” (2002: 10). El otro teórico fundante de los estudios poscoloniales, el hindú Homi Bhabha, profesor en Harvard, ya había manifestado que las culturas pueden ser entendidas interactuando y transformándose unas a otras de una manera más compleja que lo que sugieren las oposiciones binarias de centro/periferia, civilizado/salvaje, ilustrado/ignorante, o Primer Mundo/Tercer Mundo⁴.

Es decir, tanto Said como Bhabha parecían redescubrir lo que el antropólogo cubano Fernando Ortiz había

llamado transculturación tres décadas antes de que las Torres Gemelas se empezaran a construir. En efecto, en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Ortiz introduce el concepto de transculturación para expresar mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a la otra. Este proceso no consistirá solamente en la incorporación de rasgos culturales ajenos, ni en perder o desarraigar los propios, sino también en la consiguiente aparición de elementos nuevos en la cultura receptora, resultado que Ortiz denomina neoculturación.

El concepto de transculturación fue bien recibido en América Latina, pero no alcanzó la trascendencia que debía, ni desplegó todo su potencial interpretativo, como señala desde *Montevideo Ramiro Podetti* (2004: 3). De hecho, la noción de neoculturación parece ajena a nuestros saberes musicológicos. Frente al presente debate intercultural, afirma Podetti, el concepto de Ortiz recupera su vigencia, pues la transculturación aparece como una respuesta de otro signo a los pronósticos de guerras interculturales y a los modelos de guetificación de ámbitos culturales que coexisten aislados y hostiles.

La posibilidad de “asumir la condición transitoria de la mezcla”, como define Podetti la transculturación, es ni más ni menos una de las leyes principales de la historia moderna, historia iniciada con la aparición de América en el mapa de aquello que solo a partir de su presencia podrá ser llamado Occidente.

Escuchando desde dentro

Las relaciones de poder racializado que conforman la colonialidad moderna son sostenidas tanto desde el exterior como desde el interior de América Latina. La perspectiva eurocéntrica no pertenece exclusivamente a los europeos o a las fuerzas dominantes del capitalismo mundial, sino a quienes han sido educados bajo su hegemonía, como afirma *Quijano* (2000: 343). Se trata de una perspectiva cognoscitiva producida en el largo tiempo que naturaliza la experiencia de las personas en el patrón del poder eurocentrado del capitalismo colonial/moderno, continúa Quijano. Este patrón de poder es percibido como natural o dado, no susceptible de ser cambiado ni cuestionado.

Cuando las diferentes formas de colonialismo y dependencia cultural comienzan a ser observadas desde dentro, es cuando comenzarán los estudios poscoloniales. Paradójicamente, para existir en plenitud, esa mirada deberá llegar a los circuitos académicos e intelectuales desde donde se ha ejercido el pensamiento colonializante. Esto es lo que sucede con Edward Said, por ejemplo, formado en las universidades de Princeton y Harvard, y profesor en la Universidad de Columbia. ¿Habría sido tan influyente su pensamiento si hubiera permanecido en El Cairo? De este modo, tal como afirma el historiador turco Arif Dirlik, profesor en las universidades de Duke y Oregon, lo poscolonial comienza cuando los intelectuales del Tercer Mundo llegan a la academia del Primero⁵. Al menos al llegar allí, quedará claro que “el Tercer Mundo no es solo un área para ser estudiada, sino que un lugar desde donde hablar”, como señala desde la universidad de Duke el crítico literario argentino Walter Mignolo. El punto de vista del nativo —o visión émica— también incluye el discurso de los intelectuales, nos recuerda *Mignolo* (1993: 123 y 131). El problema es hacerse oír, entonces, en los cenáculos del poder. Para eso debemos hacerlo preferentemente en inglés.

Esta idea no parece estar suficientemente asumida por los teóricos poscoloniales del Primer Mundo, pues, al definir estos estudios, todo lo que dicen tiene que ver con el análisis de distintos tipos de escritos sobre y desde los países colonizados durante y después de los períodos coloniales; y con el escrutinio de las relaciones en el período poscolonial entre las instituciones, teorías e intelectuales del Primer y Tercer Mundo. En ningún caso parece relevante señalar desde dónde se producen dichos análisis y escrutinios, y quiénes o para quiénes los realizan⁶.

Pero no solo la observación de las diferentes formas de colonialismo y dependencia cultural pueden conducirnos a lograr mayores grados de independencia cultural, ni el discurso intelectual es el único tipo de discurso que puede surgir de los nativos. En efecto, es aquí donde la expresión artística se yergue también como lugar poscolonializante de mirada, escucha y discurso. De este modo, tanto las ciencias sociales como la música pueden contribuir por igual a hacer menos operativo el ejercicio del poder eurocéntrico en las áreas flecos de Occidente.

La mirada crítica a la colonialidad —realizada desde las ciencias sociales o desde la música— supone una lectura crítica, un desciframiento de códigos conformados desde las relaciones de un poder racializado, en una sociedad de mestizaje moderno como es la latinoamericana. Esta mirada, ejercida desde un *locus enunciativo*, desde un lugar o punto de vista, puede ser también una escucha, realizada, entonces, desde un *locus auditivo* o punto de escucha. Pero, ¿qué podemos comprender del mundo mediante su escucha? ¿Qué nuevas epistemologías podemos desarrollar del estudio del modo en que escuchamos y de lo que escuchamos? No es el caso reflexionar aquí sobre la participación de lo audible y lo inaudible en nuestra forma de conocer el mundo, solo pretendo señalar la equivalencia de la mirada y la escucha como formas válidas de conocimiento de las prácticas coloniales y poscoloniales en América Latina.

Partamos de la base de que existe un punto de escucha colonizante y un punto de escucha poscolonizante, ambos, por cierto, interesados, aunque el primero sea percibido como natural y el segundo como crítico⁷. La escucha colonizante se realizaría desde los marcos de referencia y esquemas colectivos construidos por el poder mediante discursos y prácticas que intervienen, sin ser percibidos, en la construcción de sentidos de realidad o imaginarios sociales. Estamos ante la réplica interna y socializada de la dominación política y económica, que contribuye a crear sentidos de realidad en su beneficio. La escucha poscolonizante, en cambio, surgiría de la conciencia de cómo se está escuchando, cuáles mecanismos operan en nuestro escuchar, desde dónde escuchamos y por qué lo hacemos. De este modo: mirada, escucha, lugar y discurso se suman y potencian en la construcción de una conciencia poscolonial de las prácticas culturales en América Latina.

Sin embargo, no se trata de llegar alegremente a los brazos del poscolonialismo, pues diversas voces nos advierten que su crítica política estaría minada por sus debilidades epistemológicas⁸. Tales debilidades producirían, finalmente, discursos que no necesariamente integran los cambios propuestos por la antropología posmoderna, por ejemplo, que algo tiene que decir sobre estos asuntos. Según el antropólogo argentino Carlos Reynoso, de la Universidad de Buenos Aires, tres rasgos de la antropología actual no han sido integrados por los estudios poscoloniales: el cuestionamiento de los supuestos propios; la negociación de significados entre investigador e informante; y la autoría compartida entre ambos (2006: 312). Pero, ¿será posible que colonizadores y colonizados cuestionen sus supuestos, negocien significados y escriban juntos? Desde la oposición binaria del choque de civilizaciones seguramente no, pero desde las hibridaciones propuestas por Ortiz, Said y Bhabha, probablemente sí.

Desde nuestro punto de escucha podemos quejarnos de que los fundadores del poscolonialismo no le prestaron atención a la música —como suele suceder en las ciencias sociales—, y que la propia musicología le prestó atención al fenómeno cuando este ya perdía interés en el mundo académico⁹. En efecto, el estudio de la representación sonora de Oriente en Occidente, al estilo del estudio discursivo de Said, llegó a la musicología recién a comienzos de los años noventa, especialmente en estudios sobre el orientalismo en la ópera de los siglos XVIII y XIX, y de la música popular bajo el manto de la *world music*¹⁰.

Mientras la musicología y etnomusicología latinoamericanas estuvieron ocupadas del rescate, transcripción, estudio y contextualización de partituras y fuentes sonoras, como vimos en el primer capítulo, no hubo mayor cuestionamiento a nuestras formas de escucha. El concepto mismo de música latinoamericana —excesivamente generalizador y cuestionable, por cierto— ya se entendía como poscolonial en el sentido de parecer una práctica productiva autónoma. Pero ¿autónoma de qué? ¿De reyes, empresarios, conservatorios? Parece que solo de reyes. No es tan obvia la autonomía de la música latinoamericana, pues se trata de una música que finalmente se ha desenvuelto bajo sistemas económicos, administrativos y políticos modelados en Europa y Estados Unidos, y también estéticos y artísticos, por cierto. Estos sistemas son aplicados tanto natural como estratégicamente en nuestra región, conformando imaginarios sonoros locales que, sumados, podrían constituir un imaginario latinoamericano conjunto.

Buscando justificar los procesos de apropiación de lenguajes y repertorios externos en América Latina, el compositor y musicólogo chileno Gustavo Becerra, de la Universidad de Oldenburgo, había sentenciado que “la música es de quien la usa”¹¹. Sin embargo, en la legítima apropiación y resignificación de bienes simbólicos provenientes de otras latitudes, también pueden haber gestos de dependencia e independencia cultural, o coloniales y poscoloniales, tendríamos que decir. Un ejemplo de esto es el proceso de apropiación de los chilenos de su himno nacional, y la resistencia del Estado a los cambios musicales y literarios que ha generado dicho proceso¹².

Se trata de un himno compuesto por un compositor catalán que se encontraba exiliado en Londres en el momento de recibir el encargo del gobierno chileno: Ramón Carnicer. Si bien en Chile existían compositores, al menos desde el siglo XVII y uno de ellos, Manuel Robles, ya había escrito una canción nacional en 1819, el gobierno chileno prefería buscar en Londres a algún compositor que, hablando español, pudiera escribir un nuevo himno patrio. La canción nacional de Robles era condenada por la elite chilena de la época como muy sencilla, de reminiscencias dieciochescas y de carácter popular. Estos rasgos se oponían a la idea de ruptura con el pasado colonial, a la definición de un proyecto de nación ilustrada y a un concepto de modernidad que resultaba más afín a la estética operística de Rossini y Carnicer, como señala Cristián Guerra desde la Universidad de Chile¹³.

El problema es que el nuevo himno, de clara influencia rossiniana, resultó poco adecuado para ser cantado por grandes masas de personas, ya que había sido concebido para solista, siendo estrenado por la soprano y compositora española radicada en Chile, Isidora Zegers. De este modo, el nuevo himno empezó a sufrir adaptaciones espontáneas para facilitar su interpretación. Refiriéndose a los cambios producidos por el uso público del himno nacional chileno, la enciclopedia en línea *Icarito*, del diario *La Tercera* —ampliamente utilizada por los estudiantes chilenos para hacer sus deberes escolares— afirma: “El autor jamás imaginó que su música sería paulatinamente deformada por los chilenos, quienes bajamos su tonalidad, flexibilizamos los ritmos y cambiamos parte de la melodía”¹⁴.

Más aún, esta enciclopedia señala que debido a que las fallas en su interpretación no se solucionaron con el

primer decreto corrector de 1909, se emitió otro en 1941 “para corregir las imprecisiones populares y estimular su adecuada enseñanza”. Luego de un tercer decreto emitido en 1980, en pleno gobierno de Augusto Pinochet, que “tampoco resolvió la situación”, se decidió recurrir siempre en los actos oficiales a una grabación del himno, “apoyando de esta manera al público en su canto, lo que soluciona parcialmente el problema que significa la ignorancia generalizada de nuestro Himno Nacional”, concluye la enciclopedia.

Es el conflicto entre apropiación y corrección del modo de canto donde se enfrentan actitudes colonizantes y poscolonizantes. De hecho, al himno nacional chileno se le llama indistintamente himno y canción nacional en partituras históricas y en documentos oficiales, como queriendo decir que hay dos modos de acercarse a él. La gente lo llama canción nacional. Como corolario, aparece la obligatoriedad del uso de la grabación como el instrumento más eficaz para fijar la norma que se quiere imponer, haciendo del canto espontáneo grupal, desde donde se ejerce el uso y la apropiación de un bien cultural, en algo fijo y previamente definido. Esto transforma la interpretación del himno nacional chileno en una especie de gran karaoke republicano.

La siguiente cita del libro de Said, invita a extrapolar su reflexión sobre Oriente a América Latina a la luz del himno nacional chileno:

El conocimiento de Oriente, porque nació de la fuerza, crea en cierto sentido a Oriente, al oriental y a su mundo [...] el oriental es descrito como algo que se juzga (como en un tribunal), que se estudia y examina (como en un currículum), que se corrige (como en una escuela o en una prisión) y que se ilustra (como en un manual de zoología). En cada uno de estos casos, el oriental es contenido y representado por las estructuras dominantes [...] (Said, 2002).

Con su libro, Said iniciaba la genealogía de los saberes europeos sobre el Otro, mostrando los vínculos entre ciencias humanas e imperialismo. Como afirma el sociólogo nicaragüense Freddy Quezada, autores como Said expresan un aspecto fundamental de su herencia posmoderna: el problema de la representación de los subalternos¹⁵. ¿Se puede o no hablar en nombre de ellos? En todo caso está claro que se ha podido cantar en nombre de ellos y, como veremos a continuación, también se ha intentado escuchar en su nombre.

Grabando lo enunciado

Tanto la escritura como la imprenta y el propio concepto de literatura provienen de una misma matriz centroeuropea, que le impidió aceptar, por ejemplo, la narrativa oral de los pueblos amerindios como literatura. Ni siquiera la introducción del alfabeto en algunos sectores de la población Amerindia en el siglo XVI —permitiendo la aparición de libros maya-quiché como el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, entre otros— bastó para transformar la narrativa oral maya en literatura a los ojos occidentales, como señala Mignolo (1993: 125). Esta exclusión es el reconocimiento que literatura es una conceptualización regional y culturalmente dependiente de cierto tipo de práctica discursiva, que no es universal a todas las culturas.

De este modo, la narrativa oral amerindia no formaría parte de la cadena genética, digamos, de la literatura, tal como el llamado arte precolombino no lo fue del arte Occidental hasta su rescate nacionalista del siglo XX. Esto no es extensible a otras narrativas orales, como el romancero medieval español, por ejemplo, que sí participa de la construcción de la idea de literatura eurocéntrica adoptada en América Latina. Esto es similar a los que sucede con el arte rupestre de las cuevas de Altamira y no con las líneas de Nazca, que ni si quiera son llamadas arte, y que intervienen el paisaje más de mil años antes del nacimiento del *Land art* con artistas como el búlgaro Christo Javacheff.

Si extrapolamos la escritura de lo imaginado a la grabación de lo enunciado, tendremos que avanzar hasta comienzos de la década de 1890 para encontrarnos con la llegada del sonido grabado a sectores de la población urbana y más tarde, rural latinoamericana. A diferencia de la imprenta, la grabación no generó al principio una ligazón entre tecnología y género, aunque, con el paso del tiempo y la extinción o cambio de manifestaciones de la oralidad, lo hará entre tecnología y memoria, y por consiguiente, patrimonio.

El comienzo de la etnografía musical se produjo dentro de una concepción colonial del mundo, con grandes zonas del mapa dependiendo de dos o tres potencias europeas y con el colonialismo incorporado en los imaginarios sociales latinoamericanos. Este comienzo también coincidió con el inicio de los sistemas de grabación y reproducción sonora, y su consiguiente búsqueda de repertorio musical, que por primera vez fijaría su *performance*. En 1899 la compañía Gramophone de Londres empezó a enviar a sus ingenieros a realizar grabaciones de campo a numerosas localidades de Europa y Asia. Las compañías Columbia, Pathé, Odeon, y Parlophon comenzaron a hacer lo mismo, descubriendo el potencial comercial de los *recording trips* que muy pronto se extendieron hacia América Latina.

El ingeniero en gira instalaba sus equipos portátiles en algún hotel y ponía un aviso en el diario ofreciendo

grabar a los músicos locales. Se formaban largas filas de voluntarios, pues, al igual que con el comienzo de la radiotelefonía pública en los años veinte, los músicos consideraban un honor participar en el desarrollo del nuevo invento, además, por primera vez se podían escuchar a sí mismos sin estar tocando. Cuando el ingeniero tenía suficientes grabaciones para elegir, regresaba con sus matrices de campo a la fábrica en Londres, París o Berlín. Allí se seleccionaban las grabaciones según criterios que más tarde serán denominados “comerciales”, se hacían las copias y se enviaban a la misma localidad donde habían sido grabadas para ser comercializadas entre los propios nativos¹⁶. Es interesante este fenómeno, pues, a la inversa de lo que sucederá más tarde, en sus comienzos, la tecnología del sonido no necesariamente produjo una desterritorialización de la música, ya que el consumo discográfico se promovía en los mismos lugares donde aquella música grabada era practicada.

Los *recording trips* promovidos por Odeon le habían permitido a la compañía realizar catorce mil grabaciones diferentes en distintas partes del mundo en un lapso de tres años desde su fundación en Berlín en 1903. En base al repertorio grabado por Odeon en Asia, el musicólogo alemán Erich von Hornbostel compiló la primera antología sonora de Oriente, que fue publicada por Odeon en los años treinta¹⁷. Antes de eso, Oriente era más bien representado sonoramente desde la música instrumental, teatral y, especialmente, desde la ópera europea. Marchas turcas, indias galantes, sherezades, rapsodias húngaras, Aídas y “madamas” Butterfly, constituían el orientalismo sonoro europeo de los siglos XVIII y XIX. A partir de la antología de Hornbostel, en cambio, la música del cercano y lejano Oriente se presentará a sí misma ante los oídos occidentales, aunque mediatizada por la industria discográfica alemana.

La actividad de Odeon en Asia y África se expandió hacia América del Sur durante la Primera Guerra Mundial, abriendo oficinas en Brasil en 1913 y en Argentina en 1918. Esto también favoreció el desarrollo discográfico de Chile, Uruguay y otros países sudamericanos debido a la llegada de aparatos de reproducción sonora y discos desde Buenos Aires, así como ofreció la cercanía de los estudios de grabación.

Debido a que la inversión de la incipiente industria fonográfica en tecnología, patentes y producción estaba radicada en los aparatos más que en la música grabada, esta industria se orientó a la venta de aparatos grabadores/reproductores más que a grabaciones. La música “estaba en el aire”; solo había que recogerla, reproducirla y venderla. Si bien en 1909 el sello Victor comenzó a pagarles a los músicos por sus grabaciones, no lo hará por la venta de los discos ni por sus derechos autorales. De este modo, las nuevas compañías fonográficas tenían carta abierta para grabar, reproducir y vender cualquier música del mundo. La década de 1890 marca, entonces, el inicio del colonialismo sonoro y de sus formas de escucha asociadas.

Considerado como una máquina de feria, los espectadores podían experimentar con estos aparatos, grabando y escuchando sus propias voces. De este modo, la grabación fonográfica en América Latina comenzó de tres maneras simultáneas: con los *recording trips*, con pequeñas compañías locales y en manos de los propios usuarios. Es así como en 1897 se grababan grupos cariocas de *choro*; en 1902 se grababa música criolla de la provincia de Buenos Aires; y en 1905 se grababan cuecas, tonadas y repertorio de salón en Santiago; corridos en Ciudad de México y danzones en La Habana¹⁸.

En todo caso, solo se recogió una porción limitada de las prácticas musicales tradicionales de comienzos del siglo XX. Incluso, como lo ha planteado Aharonián (2005), es muy probable que la industria discográfica haya producido un “blanqueamiento” de prácticas marginales de la época, como en el caso del tango y la milonga, por ejemplo. Esto habría permitido fomentar su consumo entre los sectores pudientes, que eran los que compraban los cilindros y discos para poder utilizar los costosos aparatos sonoros. El consumo privado de grabaciones marcará la tendencia del siglo XX, a diferencia de lo que ocurría en la década de 1890, cuando el consumo era público. La compañía Columbia, por ejemplo, había iniciado en 1889 en Estados Unidos la publicación de catálogos de cilindros con marchas, bailes, canciones sentimentales y monólogos, destinados a máquinas de monedas y a exhibiciones de ferias.

En Chile, los cilindros nacionales para el consumo privado se vendían junto a cilindros importados, que abundaban en la oferta nacional de comienzos del siglo XX, tendencia de consumo que se mantiene hasta el día de hoy. La compañía francesa Pathé, por ejemplo, ofrecía cerca de nueve mil títulos en su catálogo de 1898, manifestando el rápido crecimiento de la nueva industria. Los cilindros importados ofrecidos en Chile a comienzos del siglo XX correspondían a trozos de ópera, opereta y zarzuela, música de banda y de orquesta, solistas y discursos célebres. Los cilindros nacionales incluían tonadas, cuecas, recreaciones de trillas y canciones de navidad¹⁹.

Desde el punto de vista del repertorio, entonces, el colonialismo de la escucha tiene dos particularidades. La primera es hacer que el subordinado se escuche a sí mismo —cual espejito sonoro—, llegando a prescindir, con el paso del tiempo, de prácticas performativas en vivo, que serán sustituidas por grabaciones. Esto ocurre, por ejemplo, en la práctica del rodeo chileno desde la década de 1980, tradicionalmente acompañado por cantoras campesinas. Tal sustitución ha sido documentada también en rituales de comunidades indígenas bolivianas en la década de 1990²⁰.

La segunda particularidad es imponer una performática externa de un repertorio externo, estableciendo una doble externalidad en la que se impone un canon que de cierto modo paraliza al subordinado, al obligarlo a escuchar o a reproducir un repertorio con una performática asociada. Esto no ocurría cuando dicho repertorio llegaba en partituras o era interpretado en vivo ante los oídos de los subordinados, quienes al ofrecer su propia performatividad para reproducir dicho repertorio, generaban procesos de apropiación e hibridación más dinámicos, como los documentados por Carlos Vega (1966) y también por Lauro Ayestarán en relación a repertorios de salón folclorizados en América Latina.

En la década de 1920, el fonógrafo y el gramófono expandieron su uso entre la población rural, que no necesitaba electricidad para reproducir y grabar en estos aparatos. De este modo, no será extraña la sospecha de Carlos Vega, quien pensaba que algunas de las cuecas que recolectó con Isabel Aretz en diversas regiones del centro y sur de Chile en 1942, como vimos en el primer capítulo, debían haber llegado a oídos de sus informantes por conducto fonográfico, “pues los aparatos reproductores tienen enorme difusión en la campaña chilena”, señala (1947: 2). En efecto, en el repertorio de las cantoras campesinas es posible encontrar lo que ellas denominan canción de moda, repertorio tomado de discos e interpretado casi sin variaciones, ciñéndose a la grabación original, a diferencia de lo que ocurre con el continuo proceso de reelaboración del cancionero de tradición oral y también con la versión en música popular, como veremos en el sexto capítulo²¹.

Los *recording trips* eran complementados por *exhibition trips*, que permitían promocionar y vender aparatos entre los mismos nativos a los que se había grabado y a los que se les ofrecería sus propias grabaciones. A comienzos de la década de 1890, el fonógrafo de Edison era presentado como el “maravilloso instrumento auditivo” en América Latina. El énfasis estaba puesto en lo auditivo más que en lo sonoro, pues se trataba de fonógrafos con auriculares, que permitían una escucha individual, no colectiva. Solo cuando surja el cuerno resonador o altavoz, los fonógrafos serán llamados instrumentos sonoros y musicales.

En noviembre de 1892, David Kuntz, representante de la compañía United States Phonograph en gira por América del Sur, llegaba a Valparaíso para iniciar su viaje por Chile y presentar “el célebre i maravilloso invento del sabio electricista norteamericano Edison”. Esto ocurría cuando se acababa de cumplir el Cuarto Centenario de la llegada de Colón y del colonialismo a América. Con Kuntz se iniciaba, entonces, el colonialismo en la escucha.

El fonógrafo con auriculares se presentó en el Salón Filarmónico del Teatro Victoria de Valparaíso en funciones de tandas o rotativas tres veces al día. En aproximados cuarenta minutos —como ocurría con la zarzuela del género chico—, los asistentes escuchaban a través de auriculares ocho trozos con canto, música y parlamentos, como también sucedía en el género chico durante las funciones de tandas. Entre esos trozos estaba un triste para violín y una de las dos zamacuecas compuestas por el violinista cubano José White en su gira a Chile de 1878. Cuando los auditores escuchaban la zamacueca de White en el auricular, palmoteaban y emitían los gritos característicos con que se anima a los bailarines, afirma la prensa de la época —algo similar a lo que ocurría cuando el propio White tocaba sus zamacuecas en sus giras de conciertos por el país²². El problema es que ahora no había nadie tocando ni bailando. La zamacueca o cueca es un género en el cual participan los presentes con palmoteos y aclamaciones, de modo que el auditor con auriculares hacía lo que siempre había hecho al participar de la construcción performativa de la cueca, aunque dicha construcción ya estuviera hecha.

El paso siguiente fue ponerse a bailar con el sonido grabado. Para ello era necesario que todos escucharan la música al mismo tiempo, no por turnos o de a dos personas, como ocurría con el uso de auriculares. No hubo que esperar mucho, pues al año siguiente de la llegada del fonógrafo con auriculares se introdujo en Chile el gramófono con bocina, presentado en la Exposición de Minería de fines de 1893. Hacia 1896 se abrió en el centro de Santiago la sala Columbia para promocionar uno de los modelos con bocina de esta compañía. Allí el público santiaguino podía escuchar en forma periódica una serie de cilindros grabados, como el de las cuadrillas compuestas en Santiago sobre temas de la opereta francesa *La fille de Madame Angot* (1872) de Charles Lecocq, junto a la ya mencionada zamacueca de White, que se estaba transformando en el primer éxito fonográfico en el país²³.

No sabemos si el público bailaba estas cuadrillas en las sala Columbia, probablemente no, pues la tendencia inicial fue la de usar en privado el sonido grabado para bailar. Además, la ocasión y lugar del baile estaban claramente establecidos, lo que solo será transgredido a mediados de los años cincuenta con el público juvenil que bailaba en el cine durante exhibiciones de películas de rock and roll. Más tarde, también, se utilizará públicamente música grabada para bailar, primero en París debido a la escasez de músicos durante la Segunda Guerra Mundial, y luego en Nueva York para abaratar costos de producción en salones de baile de sectores afroamericanos.

La audición pública de fonógrafos con auriculares continuó en Valparaíso hasta 1900 en locales cerrados, calles y plazas. Incluso, en un particular ejemplo de administración de la escucha, la alcaldía del puerto dictó un decreto en noviembre de 1899 para evitar el contagio de enfermedades mediante el uso público de auriculares. Estos debían lavarse diariamente con agua y jabón, y sumergirse en una solución desinfectante antes de cada uso. Además de quedar excluida su utilización por personas con afecciones evidentes en sus oídos, se prohibían “las audiciones

reservadas y cualquiera otra de carácter inmoral”²⁴.

El concepto de audiciones reservadas fue justamente uno de los cambios que impuso la grabación en los hábitos de escucha y en sus discursos asociados, como hemos visto. Tal audición fue primero observada con sospecha por la autoridad, siendo censurada. Aunque la escucha fuera individual, debía ser frente a todos, no en privado, donde la escucha no podía ser controlada. Sin embargo, si lo que se escuchaba era lo mismo, ¿por qué el hacerlo de manera reservada podía ser inmoral y de manera pública no? También está la posibilidad de que los auditores realizaran sus propias grabaciones —pues los fonógrafos de cilindros así lo permitían—, y algunas de ellas podrían ser consideradas inmorales por la autoridad, aunque solo el interesado las escuchara.

En este caso, la administración de la escucha es un acto de fuerza del Estado que pasa de la higiene a la censura moral. La pregunta es cuánto pudo durar una administración así o qué nuevas formas de administración ejercerá el poder sobre la escucha de sus subalternos. Como ocurre con frecuencia en los modelos de estudio de fenómenos occidentales, falta considerar el caso de América Latina, algo que también falta en el notable estudio sobre la administración del sonido —y de la escucha— de Jaques Attali (1995). Es por eso que en este libro proporcione estudios de caso que permitan ampliar o enriquecer una serie de modelos de estudio para hacerlos realmente occidentales.

El Cuarto Centenario señaló el inicio del colonialismo sonoro y de sus formas de escucha asociadas en América Latina. La llegada de aparatos auditivos, que luego serán llamados aparatos sonoros y más tarde musicales, traerán nuevas forma de escucha, que ahora se hará individual y ciega. Junto a eso, por primera vez los músicos podrán escucharse a sí mismos y evaluar su desempeño. Además accederán a un repertorio performativamente congelado, como veremos en el quinto capítulo, que se incrementará cada vez más, aumentando enormemente sus posibles cruces e influencias. Todo esto será acompañado de un aumento de la conciencia pública de la escucha, aumentando también las frágiles fuentes para su estudio.

Tal como los mayas del siglo XVI fueron iniciados en el alfabeto y en la escritura, los ciudadanos latinoamericanos de fines del XIX estaban siendo iniciados en la audición mediatizada y en la fijación de la *performance*. El fonógrafo era el nuevo espejo donde el nativo podía contemplarse a sí mismo; ahora podrá escucharse a destiempo tal como antes pudo verse al revés. Esto sucedía en las *fringe areas* de Occidente, concepto que proviene del campo de la radiotelefonía y resulta bastante metafórico para efectos de la colonialidad de la escucha: “La zona fuera del rango de transmisión de una estación de radio donde las señales se debilitan y distorsionan”²⁵.

Obsérvate que yo te observo, léete que yo te leo, escúchate que yo te escucho, parece decirle el colonizador al subordinado, aunque esa observación, esa lectura y esa escucha, entendidas como civilizadoras por los poderes coloniales, sean débiles y distorsionadas en las áreas flecos. La autorrepresentación del subalterno no es posible bajo ningún colonialismo, como hemos visto, y la mediatización de su performatividad será uno de los gestos más violentos de representación y uso del Otro por los poderes coloniales.

La relación de fuerza que impulsó y posibilitó el trabajo etnográfico, no cuestionó su valor científico, interés pedagógico, cualidad patrimonial ni utilidad artística, aunque llegará a determinar todos esos factores. Considerando nuestro punto de escucha, entonces, el poscolonialismo empieza cuando logramos percibir esto. Sin embargo, tenemos dos posibilidades de entender la mirada poscolonial: como la puesta en evidencia del “choque de civilizaciones” producido con el colonialismo y la expansión mundial del capital o como el desmontaje de las oposiciones binarias de centro y periferia, pues las culturas pueden ser entendidas interactuando y transformándose unas a otras más que colisionando entre ellas.

“Nos descubrieron, por fin nos descubrieron”, entonaban Les Luthiers en su *Cantata del Adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras* de 1977, iniciando la escucha poscolonial en América Latina un año antes de la publicación del libro de Edward Said. Por acá solo nos reímos, aunque la risa ha sido desde siempre nuestra mejor arma colectiva para desarticular los hilos coloniales que nosotros mismos seguimos tejiendo.

¹ Ver introducción de Hernández, 2007 y Said, 2002.

² En Hernández, 2007.

³ Este Otro americano está formado por indígenas, mestizos y criollos, pues los africanos y sus descendientes, en régimen de esclavitud, constituyen una doble alteridad para Occidente.

⁴ Ver Bhabha, 1994; y Beard y Gloag, 2005: 137-138.

⁵ Ver Reynoso, 2006: 311; y Beard y Gloag, 2005: 137.

⁶ Ver Born y Hesmondhalgh, 2000: 4.

⁷ El punto desde el cual se mira y se escucha estará ubicado en uno de los polos de género, clase, raza, edad o educación que conforman la asimetría del poder.

- ⁸ Ver Reynoso, 2006: 296.
- ⁹ Klein en Reynoso, 2006: 296.
- ⁰ Ver referencias a estudios sobre óperas orientalistas decimonónicas en David y Gloag, 2005: 137; orientalismo y estilo musical en Scott, 2003: 155178; y orientalismo y música del siglo XX en Born y Hesmondhalgh, 2000.
- ¹ En Foxley, 1988: 38.
- ² Ver Vega, 2000.
- ³ Además, existían problemas políticos internos que llevaban a tomar partido por uno u otro himno. Ver Guerra, 2007: 32-33.
- ⁴ www.icarito.cl [acceso 9/2009].
- ⁵ Ver Quezada, 2005.
- ⁶ Ver Shepherd et al., 2003, 1: 624-625.
- ⁷ Ver Gronow, 1998 y 2002; y Shawe-Taylor, 2002.
- ⁸ Ver Astica et al., 1997; Casares, 1999-2002, 5: 187-206; y Franceschi, 2002: 31.
- ⁹ Ver Flichy, 1993: 94; Gronow, 1998: 10-11; Franceschi, 2002: 36; y Shepherd et al., 2003, 1: 535, 748.
- ⁰ Sobre el caso boliviano ver Stobart en Olsen y Sheehy eds. 1998: 282-299.
- ¹ Ver Olate, 1988: 21-22.
- ² Ver aviso de primeras exhibiciones del fonógrafo en Chile en Hernández, 1928: 434; y Andreu, 1994: 91-92.
- ³ Ver Pereira Salas, 1957: 323-324; y 1978: 131.
- ⁴ Ver decreto edilicio del 24/11/1899 en Hernández, 1928: 435.
- ⁵ "A zone just outside of the range of a broadcasting station in which signals are weakened and distorted" www.thefreedictionary.com [acceso 9/2009].

CUATRO }

Los estudios en música popular

A pesar de los cambios sufridos en nuestra vida pública y privada por el desarrollo de las industrias culturales y de la enorme relevancia social, cultural y económica que ha alcanzado la música popular en el mundo, esta permaneció por mucho tiempo ignorada por la musicología, que dividía el campo musical en dos grandes áreas: música de tradición escrita —llamada docta, culta o clásica— y música de tradición oral —llamada tradicional o folclórica. Esta visión dicotómica y excluyente se mantuvo vigente en América Latina durante casi todo el siglo XX, pasando por alto que uno de los principales aportes de la región ha surgido justamente de la variedad y riqueza de sus músicas populares.

Sin embargo, a partir de la década de 1990, los llamados estudios en música popular han revertido esa situación, actuando como causa y efecto de la renovación de la musicología a la que nos referíamos en el segundo capítulo. Como señala Christian Spencer (2006: 85), los estudios en música popular han cuestionado la propia epistemología musicológica, poniendo en tela de juicio su autoproclamado cientificismo. Estos estudios trazan un campo interdisciplinario que convoca miradas del mayor interés para la musicología actual, aunque parezcan constituir una amenaza a la propia identidad de la disciplina, como Ramón Pelinski se encarga de advertirnos (2000: 297). Sin embargo, al escribir estas líneas me alberga la convicción de que todavía los musicólogos somos investigadores específicos, con algo particular y relevante que decir sobre la música, el ser humano y sus prácticas culturales.

Me interesa, entonces, observar la renovación de la musicología en América Latina a la luz de su presencia en el campo de los estudios de música popular en general y de su vínculo con la música popular latinoamericana en particular. Como una forma de delimitar mi propio campo de estudio y de contar con una muestra representativa, actualizada y homologable de la investigación en música popular latinoamericana, me centraré en la producción musicológica sobre este tema comunicada en los siete primeros congresos organizados por la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM- AL, entre 1997 y 2008¹.

La fundación de IASPM en Amsterdam en 1980, contribuyó a crear una creciente red interdisciplinaria de investigadores ocupados de la música y la cultura de masas, que se organizó en ramas nacionales y regionales de acción tanto local como internacional. La opción latinoamericana fue la de crear una gran rama supranacional como un modo de fortalecer un campo de estudios que era mirado con sospecha desde la academia, especialmente desde la musicología local. Si bien esta opción fue en contra de la acción local propiciada por IASPM, iniciativas posteriores surgidas en Venezuela y en Chile han permitido crear organizaciones que contribuyen a activar y promover los estudios en música popular a nivel nacional².

Fundada en Bogotá en 2000, la Rama Latinoamericana IASPM llegó a congregarse cerca de 250 miembros de diversas disciplinas, realizando nueve congresos interdisciplinarios en torno a la música popular latinoamericana entre 1997 y 2012. Estos congresos han sido patrocinados por las principales universidades y centros de investigación musical de América Latina, logrando asociaciones inéditas entre distintas universidades, entre entidades públicas y privadas, y al interior de las propias comunidades de investigadores. Todo esto ha contribuido a generar una amplia red en torno a la investigación musical en la región, que de alguna manera ha tendido a sustituir a una red específicamente musico-lógica latinoamericana, hasta ahora inexistente³. En estos congresos se han presentado más de 600 ponencias de investigadores y tesis provenientes de casi toda América Latina, que han sido seleccionadas por comités de lectura independientes, para luego ser publicadas en actas impresas y en línea, como veíamos en el primer capítulo.

Mi propia participación en la organización, los debates y las mesas de los ocho primeros congresos, como también en la redacción de sus convocatorias, conclusiones y reseñas críticas, constituye el punto de partida que me ha permitido, a lo largo de los años, hilvanar algunas ideas sobre la marcha de la musicología en relación a los estudios de música popular en América Latina. Asimismo, la accesibilidad de las ponencias publicadas en línea y las reseñas críticas realizadas por algunos colegas, otorgan una base documental que respalda y proyecta este afán⁴.

Como una forma de definir los desafíos que enfrenta una musicología enfocada hacia la música popular, intentaré abordar críticamente los problemas tratados en estos congresos, junto a sus marcos teóricos y metodologías. Sobre todo me interesa avanzar en la articulación de un pensamiento sobre música desde América Latina.

Definiciones e intersecciones

A pesar de la resistencia histórica de la academia para considerar la música popular como objeto de estudio, algunos

investigadores latinoamericanos prestaron atención al impacto de la industria cultural y de la cultura de masas en América Latina, desarrollando, desde mediados de la década de 1950, su propia interpretación de los hechos. Se destacan los aportes de Eugenio Pereira Salas y Antonio Acevedo Hernández en Chile, Carlos Vega en Argentina, Lauro Ayestarán en Uruguay, José María Arguedas en Perú y Argeliers León en Cuba. A ellos se suman algunos aportes pioneros realizados en Brasil desde 1933, con dos libros sobre el samba escritos desde el periodismo que recogen, con diferentes valoraciones, el paso del samba oral y rural al samba mediatizado y urbano; y un capítulo dedicado por Mario de Andrade a la música popular brasileña en su *Pequena Historia da Música*, publicada en San Pablo en 1944⁵.

El historiador chileno Pereira Salas escribía en 1943 sobre la difusión en Estados Unidos del tango, la rumba y el samba a través de la radio, el cine, el disco y los manuales de baile, demostrando el interés en procesos propios de la música popular hasta entonces ignorados por la academia. “Para algunos críticos —señalará Pereira Salas una década más tarde—, la aparición de lo popular en música, puede considerarse un cisma de la época romántica, lucha entre los cultivadores del género puro para las élites y un tipo intermedio, dirigido, mecanizado y estandarizado, para el consumo de la masa” (1957: 363).

Por su parte, Carlos Vega (1966), luego de constatar la influencia de la industria musical en su propio trabajo de campo en Argentina y Chile a comienzos de los años cuarenta, como veíamos en el capítulo anterior, publicaba tardíamente en su vida un artículo en *Ethnomusicology* donde introducía su concepto de mesomúsica o música intermedia, una “música de todos”. Con su definición, Vega ayudaba a situar social y estéticamente la música popular —ubicándola en una posición intermedia entre la música clásica y el folclor—, contribuyendo también a su reconocimiento académico. Sin embargo, Carlos Vega no alcanzó a desarrollar su teoría, muriendo el mismo año en que la publicaba. Asimismo, los amplios intereses historiográficos de Pereira Salas lo llevaron por otros y diversos caminos.

La teoría de Vega ha sido desarrollada por investigadores como Coriún Aharonián, quien se ha encargado de mantenerla vigente, renovándola, aplicándola a estudios de caso y haciéndola circular internacionalmente. Al mismo tiempo, folcloristas y etno-musicólogos latinoamericanos han ampliado su concepto funcionalista del folclor, gracias a la teoría de la mesomúsica de Vega, incorporando la folclorización de repertorio mediatizado al ámbito de sus estudios⁶.

Al comenzar la década de 1980, la música popular ya encontraba un espacio estable en la musicología latinoamericana, sumando publicaciones, tesis, seminarios y talleres dedicados a lo que María Teresa Linares ya denominaba música popular urbana, como vimos en el primer capítulo. Tres jóvenes musicólogos argentinos de entonces —Omar García-Brunelli, Marcela Hidalgo y Ricardo Saltón—, continuaron el uso de este concepto en un artículo publicado en Buenos Aires en 1982, enfatizando su dependencia de los medios de comunicación de masas. A la hora de definir sus taxonomías, ellos consideran aspectos tanto estéticos como productivos, y a la hora de definir su práctica, consideran tanto su aprendizaje como su consumo.

La visión de García-Brunelli, Hidalgo y Saltón resulta central para el curso que tomarán los estudios de música popular durante la siguiente década. La tarea era abordar la articulación de los factores productivos con los estéticos —ya realizada por la musicología histórica y por Adorno (1988) en su sociología de la música—, pero ahora al interior de la cultura de masas. También parecía necesario incluir la categoría de recepción y, especialmente, de consumo, en el estudio de la práctica musical y abordar, además, las formas de aprendizaje de la música popular.

La propuesta de estos investigadores estaba en el aire, pues correspondía a la de una nueva generación de musicólogos que se instalaba en la escena académica latinoamericana. De este modo, cuando en 1997 propuse una definición instrumental de música popular, que ayudara a poner en marcha la Rama Latinoamericana IASPM y sus congresos, lo hice con el espíritu de los años ochenta en el corazón. Esta definición, difundida con motivo de la realización del congreso IASPM latinoamericano realizado en Santiago de Chile en 1997, no pretendía dar cuenta de toda la riqueza y variedad de las músicas populares latinoamericanas, sino enfatizar una práctica musical en particular, que había sido postergada por la musicología, como hemos visto. Se trata de una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad. De este modo, quise que nos diferenciáramos de las prácticas musicales tradicionales, comunitarias y orales, aunque siempre manteniéndonos atentos a las intersecciones producidas entre ambos campos musicales.

A quince años del congreso de Santiago, esta definición no ha perdido su funcionalidad, aunque, naturalmente, ha sido objeto de discusiones. El problema es que, en América Latina, música popular denota, por un lado, oralidad, tradición y comunidad, y por el otro, medialidad, innovación y masividad. De la primera acepción se ha ocupado la etnomusicología, la que, desde los años noventa, ha incorporado paulatinamente la segunda acepción de música popular como su objeto de estudio, fenómeno iniciado en Estados Unidos y continuado en América Latina.

Según cálculos razonables, cerca de un 90% de la música que escucha el latinoamericano es una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones entre la música y el público, a través de la

industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el músico, quien adquiere su práctica musical a través de grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias. La escritura y la oralidad actuarán más que nada como complementos al aprendizaje mediatizado del músico popular.

Esta música es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, no solo en forma diacrónica, como ha sucedido con la música clásica, por ejemplo. En tiempos de internacionalización, se exportaban/importaban prácticas musicales nacionales, creando un diálogo de nación a nación. De este modo, entre 1920 y 1950, un público nacional preexistente, adoptó y adaptó géneros como el tango, el bolero o el mambo, ampliándose, en proporción geométrica, los receptores/consumidores de estos géneros. En tiempos de globalización, en cambio, serán prácticas más localizadas —en comunidades presentes y pasadas— las que circulen vertiginosamente entre un amplio público articulado por nuevas formas de consumo.

La música popular es modernizante debido a su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que, al crecer, la atesora en su memoria. La música popular forma parte central de la modernidad y del concepto de progreso difundido desde la metrópolis. Más aún, contribuye a generar y a socializar dicha modernidad, a través de la paulatina liberación experimentada por el cuerpo y las relaciones intergenéricas; por la incorporación de la alteridad negra y mestiza a las culturas blancas dominantes; por su carácter cosmopolita, democrático y participativo; y por su capacidad para construir una sensibilidad en sintonía con la época. En una región donde la modernidad es un bien que llega en forma dispereja a la población, la música popular tiene la virtud de canalizar en forma más democrática esa modernidad a vastos sectores de la población.

En América Latina, el campo de la música popular mediatizada aparece cruzado por músicas locales y tradicionales que se incorporan a un necesario proceso de modernización social, haciéndose ahora funcionales desde el interior de la cultura de masas. El proceso de mediación sufrido por el folclor se remonta a la década de 1920, cuando una buena parte del repertorio rural y urbano latinoamericano comenzaba a circular también en discos, los que se transformarán en fuente de preservación y transmisión complementaria a la de la memoria y fijarán mediatizadamente un repertorio y una *performance* determinada, como vimos en el capítulo anterior. El rito arraigado en la comunidad, entonces, se transformaba en espectáculo desarraigado por la masa. Culminando el proceso modernizador que ha enfrentado el folclor a lo largo del siglo XX, aparece la globalización como un factor que modifica un aspecto esencial de la música tradicional: su territorialidad.

La desterritorialización del folclor parece estar en la base del cuestionamiento a su autenticidad y, con esto, a su valor estético e identitario, por lo que este hecho ha estado muy presente en los debates en torno a la mediatización del folclor producidos en los congresos IASPM-AL. En estos congresos, siempre han interesado los procesos de cambio producidos por la mediatización del folclor. Además ha interesado la idea de la invención y mediación de la tradición, indagando en su utilización política y en la construcción de sus narrativas legitimantes. En el congreso de [México \(2002\)](#), por ejemplo, se analizaron las distintas fases en la construcción de un relato urbano sobre el mundo rural, ya sea considerando la influencia de la radio en la recreación del “paraíso perdido” del campo para el inmigrante rural, como en el caso de la música *sertaneja* para los inmigrantes en San Pablo; de los discos de repertorio tradicional de la folclorista chilena Margot Loyola; o de las presentaciones radiales del guitarrista argentino Tito Francia. La construcción de un “imaginario del folclor” desde la industria musical, ha sido un tema recurrente en estos congresos. Esto ha permitido instalar una zona de intersección entre cultura oral y cultura de masas, que despierta el interés creciente de la etno-musicología en la región⁷.

Las líneas temáticas principales de estos congresos han sido los géneros musicales y los enfoques de estudio o *pontos de escuta* —puntos de escucha— como fue bautizada esta línea en el congreso de Río de [Janeiro \(2004\)](#). Asimismo, ha estado presente una tercera línea transversal, que resulta esencial en los estudios de música popular urbana: la industria musical. Junto a estas tres líneas principales, y como una forma de fortalecer los estudios de música popular en la región, aglutinando distintas disciplinas y fomentando el desarrollo de nuevas miradas, se propusieron tres temas nuevos en los congresos de Río de Janeiro, Buenos Aires y La Habana, que relacionan la música popular con la violencia, la exclusión social y el cuerpo. Estos temas han permitido abordar la música desde sus modos de producción y consumo, sus formas de censura y exclusión, la construcción de subjetividades, la articulación de discursos y el cuestionamiento a los roles sociales. Todo esto contribuye a enriquecer el pensamiento sobre la música desde América Latina.

Las relaciones entre música popular y violencia fueron abordadas considerando los vínculos entre sujetos sociales en la ilegalidad o en situación de riesgo social, y la producción y consumo de géneros como el narcocorrido, la cumbia villera, el funk carioca y el punk. De particular interés resultó el estudio de la dicotomía entre las estrategias represoras del Estado y las estrategias de fomento de la industria a estos géneros. Vinculado con esto, la aparición de nuevas prácticas culturales marginalizantes, producto del recrudescimiento de la exclusión social en

América Latina al comenzar el siglo XXI, sirvió de marco para el debate sobre la construcción de subjetividades en contextos de crisis. También sirvió para abordar las estrategias de conformación y reivindicación de la marginalidad desde la música, tanto por exclusión social como por opción estética⁸.

El tercero de los nuevos temas abordado en el congreso de La Habana (2006), abrió la discusión sobre el papel del cuerpo en la construcción del discurso, el significado y la recepción musical. Se abordaron las relaciones entre gestualidad, proxémica y estímulo sonoro, concibiendo el baile como una actividad que moldea, reproduce y cuestiona roles de género, clase y etnicidad. De este modo, se discutió la conformación y confrontación de cánones de baile dentro de marcos sociales e históricos específicos y sus estrategias de administración tanto por la industria como por sus comunidades de base.

Géneros musicales

El género musical popular posee abundante, aunque nunca suficiente, bibliografía específica y de referencia, por lo que no es extraño que predomine en los congresos IASPM-AL. Basta revisar los diccionarios musicales latinoamericanos o preguntar por libros de tango en Buenos Aires, de bolero en México, o de samba en Río de Janeiro, para darse cuenta de la plena presencia del género musical en la oferta bibliográfica latinoamericana. Los siete géneros predominantes en la bibliografía existente, ordenados por cantidad de publicaciones, son: el tango, el rock, el bolero, el samba, la salsa, el son y la cumbia. A ellos se suman la MPB —Música Popular Brasileira— y la Nueva Canción Chilena, que corresponden a conglomerados de géneros y tienden a ser considerados como movimientos, escribiéndose con mayúscula. Ellos, junto al rap, han constituido el *Top Ten* de la musicología popular latinoamericana. Estos diez géneros/movimientos han sido abordados en forma preponderante en los congresos IASPM-AL, considerando cinco perspectivas distintas pero complementarias. Estas perspectivas enfatizan sus aspectos musicales, industriales, funcionales, discursivos y simbólicos⁹.

Los estudios en música popular tienden a evitar el uso de criterios esencialistas para definir género musical, pues finalmente género puede ser más una categoría del discurso que un rasgo intrínseco a la propia música. Bastará que para un conglomerado de personas una práctica musical tenga sentido, los identifique y les sea útil, para que lo podamos considerar género. De este modo, la idea de género se presenta como una construcción social, una pieza móvil a las necesidades de un grupo. Por esto, la recepción y el discurso en la conceptualización genérica están muy presentes en la nueva mirada de la musicología sobre el género. Además, como señala Rubén López-Cano, pueden ser más relevantes, desde el punto de vista de la investigación, el porqué y el para qué de las taxonomías, que las propias taxonomías¹⁰.

En el congreso de La Habana, los géneros y complejos genéricos fueron definidos desde dos ángulos de análisis: uno artístico y otro discursivo. Desde el ángulo artístico, interesaron los aspectos musicales, literarios e intertextuales como elementos que permiten caracterizar la Nueva Canción Chilena, la música de parranda colombiana o la timba cubana, por ejemplo. Desde el ángulo discursivo, interesó la función articuladora del discurso sobre el género en prácticas musicales autoconscientes, tanto conservadoras como radicales. Asimismo, se abordó el discurso como práctica performativa en sí misma, considerando las formas de autorrepresentación y autolegitimación que genera, y sus perspectivas ideológicas dominantes, especialmente en la Nueva Canción y el rap.

Los procesos de migración e hibridación genérica, tan habituales en la música popular, han permitido sumar miradas locales sobre prácticas musicales de dispersión continental, construyendo un territorio de integración en los estudios latinoamericanos de música popular. Los casos del rock y la cumbia han sido los más relevantes en este sentido.

En efecto, el rock ha producido una gran cantidad de miradas convergentes en América Latina. Incluso me atrevería a afirmar que en nuestros países hay más historias sobre el rock nacional que sobre la música clásica nacional. La extensa literatura periodística y biográfica —autorizada o no— sobre rock que circula en el mercado editorial latinoamericano, constituye un referente bibliográfico insoslayable para quien quiera ocuparse de este género. Sin embargo, los musicólogos latinoamericanos hemos ahondado poco en el rock. Han sido más bien sociólogos, historiadores, antropólogos y periodistas quienes han abordado con cierta plenitud el tema, preocupándose principalmente de problemas vinculados con la ideología, el comportamiento social y la construcción de discursos.

En lo poco que se ha investigado desde la musicología latinoamericana sobre el rock, siempre ha preocupado el problema de la identidad. Determinar la existencia de un rock nacional parece requisito fundamental para que la musicología latinoamericana se interese en el tema. Esto corresponde al mismo gesto nacionalista expuesto en el

segundo capítulo: solo en la medida en que el arte sea reconocido como nacional es reconocido como arte. En este afán, los musicólogos del rock han considerado desde el *cover* y la imitación en la conformación de una práctica local, hasta sus hibridaciones con el tango, el folclor, la música tropical, la electrónica y la música de vanguardia.

El problema de la hibridación, aspecto central en un continente que proyecta su riqueza cultural desde el mestizaje, ha sido abordado también considerando la cumbia de la costa atlántica colombiana. Tres ángulos interconectados han conducido este estudio: las relaciones entre música folclórica y música popular; las prácticas culturales negras y sus procesos de blanqueamiento; y la articulación entre lo local, lo nacional y lo internacional. De este modo, etnomusicólogos interesados en las diferentes expresiones de la cumbia tradicional, interactúan con historiadores que estudian los procesos de blanqueamiento que experimentó el género al llegar a Bogotá en los años cuarenta. Al mismo tiempo, estos investigadores se han encontrado con sociólogos y musicólogos mexicanos, peruanos, argentinos y chilenos, interesados en las expresiones locales de una cumbia reterritorializada. Estas nuevas expresiones de la cumbia han surgido de mezclas con géneros, prácticas artísticas y realidades sociales diferentes, apareciendo nuevos significados y funciones. Este es el caso de la cumbia norteña en México, de la chicha en Perú y Ecuador, de la cumbia villera en Argentina y de la nueva cumbia chilena.

Varios de estos fenómenos de hibridación genérica forman parte de un proceso mayor de apropiación transcultural. Esto lo demuestra el rock cantado en lenguas nativas; la invención del “ritmo atlántico y multiafro” del samba-reggae; el complejo paraguayo/argentino/brasileño de la polka/guarania/chamamé, e incluso el nuevo hibridismo tecnológico de la música electrónica y el video en tiempos de globalización digital.

Puntos de escucha

La segunda línea temática predominante en los congresos latinoamericanos IASPM ha sido la de los enfoques teóricos y las metodologías de estudio. Esta línea surge de la necesidad de renovación de una musicología consciente de sus limitaciones epistemológicas y también ideológicas para abordar una música definida como de masas desde su práctica, producción y consumo; que es multitextual; y que está performativamente fijada.

Dada la naturaleza interdisciplinaria de IASPM, distintas perspectivas y conceptos disciplinarios han aportado a esta línea. Sin embargo, para efectos de este capítulo, consideraremos principalmente el caso de la musicología, insistiendo en la hipótesis según la cual ha sido su inserción en el campo de la música popular la que con fuerza la está llevando a su renovación ideológica y epistemológica en América Latina.

De todas las herramientas con las que cuenta la musicología para realizar su labor, el análisis musical se encuentra en el límite para su ingreso pleno al campo de la música popular. Después de siglos de análisis de partitura, hemos podido explicar las obras clásicas como estructuras orgánicas de una lógica perfecta. Sin embargo, es necesario reconocer que no contamos con las herramientas suficientes para analizar una simple canción popular en su dimensión performativa, sonora e, incluso, formal, debiendo recurrir a enfoques y terminologías del análisis clásico que no logran dar cuenta a cabalidad del micromundo de la canción popular, como veremos en el siguiente capítulo. Además, no hemos avanzado demasiado en la comprensión del significado del texto musical surgido desde su escucha, percepción y consumo.

Antes de esta renovación de la musicología, aplicábamos el análisis tradicional de partitura y letras a un nuevo objeto de estudio, que tenía abundantes fuentes escritas debido al amplio desarrollo de la industria de la partitura de una hoja. De este modo, desde fines de los años sesenta, el análisis del discurso de la canción y la búsqueda en sus letras de dimensiones históricas y artísticas, de actitudes sociales y de posturas ideológicas, condujo estos estudios en el Cono Sur. Hacia fines de los años setenta, el análisis de partituras de una hoja era realizado en forma más o menos sistemática en América Latina. Al comienzo no fue considerada la distancia entre escritura y sonido, algo especialmente relevante en una música mediatizada y performativamente fijada. De este modo, como ocurre en música clásica, la partitura fue tomada como si fuera “la” música. Más tarde, estas partituras comenzaron a ser consideradas como lo que eran: una versión doméstica y facilitada de un repertorio profesional y masivo, con las simplificaciones necesarias para ser tocada con no más de tres años de piano.

Toda práctica analítica debe desarrollar un discurso para articularse a sí misma y para comunicar sus descubrimientos a los otros. En el análisis de partituras hemos desarrollado un metatexto descriptivo muy dependiente de la obra analizada. Este discurso no tiene sentido sin una experiencia directa de la obra, porque raramente hace referencia a los fenómenos históricos y sociales que la sustentan. Esto ha producido el aislamiento del discurso analítico musicológico de la pluralidad de discursos que convergen en los estudios culturales y en la historia, sociología y antropología del arte, siempre conscientes de las dimensiones humanas y sociales de las expresiones que estudian.

El problema de la representación musical en el discurso musicológico, junto a la presencia de investigadores sin formación musical en el campo de los estudios en música popular sumados a las restricciones autorales para incluir reproducciones escritas o grabadas de canciones mediatizadas en publicaciones académicas, ha inhibido también el desarrollo de herramientas y discursos analíticos en este campo. Sin embargo, el problema del análisis de la música popular siempre ha estado presente en los congresos IASPM-AL. La tendencia ha sido definir artísticamente el objeto de estudio, privilegiando, entonces, las producciones de vanguardia o sustentadas por compositores cultos que incursionan en música popular, por sobre aquellas más comercialmente situadas. Dentro de este ámbito estetizante de lo popular —lo que Diego Fischerman (2004) llama “el efecto Beethoven”—, se han aplicado nuevos conceptos al análisis de la canción popular, como los de no-direccionalidad sonora, a canciones de Caetano Veloso sobre poesía concreta, y contrafusión, a versiones de Liliana Herrero de repertorio folclórico argentino¹¹.

Paulatinamente se ha ido incorporando la dimensión performativa a la concepción del texto analítico de la canción, explorando desde la búsqueda de sincretismos en la forma de cantar y de tocar, hasta el análisis proxémico en la generación y enlace de acordes en la guitarra, pasando por las restricciones y estímulos que el estudio de grabación brinda a la *performance* fijada o grabada, y por la influencia audiovisual en las estrategias performativas de los músicos populares. Asimismo, en estos congresos se ha indagado en aspectos perceptivos y de consumo como factores analíticos, desarrollando categorías émicas —desde el punto de vista del consumidor, en este caso— para abordar el análisis de la música popular, y discutiendo procesos perceptivos del texto en la canción popular como elementos que influyen en las decisiones compositivas y en el placer de la escucha.

En el congreso de Buenos Aires (2005) se abordó el análisis de repertorio vocal e instrumental popular, enfatizando tanto sus elementos estructurales, poéticos y musicales, como sus procesos productivos, performativos, perceptivos y semánticos. Si bien el análisis se instaló bajo el manto de la estética —uno de los temas convocantes del congreso—, queda la impresión de que la estética no ha logrado imponerse como motivación y propósito en el análisis de la música popular latinoamericana. En estos congresos se han manifestado dos necesidades: la de avanzar en el desarrollo de enfoques analíticos específicos en música popular, que consideren la ausencia de partitura y la presencia de soportes grabados, editados y consumidos; y la de definir el objeto de análisis como una suma de textos —sonoros, literarios, performativos— ubicados en distintos contextos de producción, reproducción y recepción. Es decir, se trata de construir un objeto analítico que sea intertextual y que esté social e históricamente situado. En el siguiente capítulo continúo con el crucial problema del análisis de la música popular.

Industria

Un aspecto que cruza transversalmente los estudios de música popular, según su definición de masiva, mediatizada y moderna, es el de los procesos generados por su mediación. De hecho, el significado de los textos —en el sentido amplio del término— puede ser buscado no solo en los propios textos, sino en sus formas de producción, circulación y consumo, como ha sido planteado en los estudios de género musical presentados en los congresos IASPM-AL. En el congreso de Bogotá (2000), Néstor García-Canclini propuso enfocarnos en las dislocaciones producidas en estas tres fases de la existencia de la música popular en la sociedad contemporánea. Veamos algunas respuestas a este desafío.

Contribuciones de músicos/investigadores de Argentina y Colombia han permitido indagar en el estudio de grabación como un espacio productivo y creativo privilegiado para la música popular. La insistencia de bandas de rock latinoamericanas de los años noventa en grabar *demos* sin mayor posibilidad de llevarlos al disco, nos habla del proceso de grabación como un fin en sí mismo. Para un músico popular, la canción se termina cuando se graba y se mezcla, llegue o no al disco. De este modo, la mediación tecnológica, junto con constituir un mecanismo de comunicación y consumo, se constituye en forma de escritura, permitiendo el desarrollo de nuevas estrategias de composición y *performance*, que han impulsado el desarrollo de la música popular a lo largo del siglo XX.

La posibilidad de escuchar las pistas de grabación por separado y de modificar sus tempos sin variar las alturas, ha permitido, por ejemplo, que músicos colombianos analicen y modifiquen la heterofonía rítmica e instrumental del joropo llanero. Este hecho constituye un buen ejemplo de cómo el estudio de grabación puede funcionar como espacio de innovación para un género tradicional o folclórico. Las relaciones entre música popular y folclor en América Latina son interesantes de observar desde perspectivas como esta.

Un aspecto central del funcionamiento de la industria musical lo constituyen los sellos discográficos y los estudios de grabación. Algunas ponencias presentadas en los congresos de México (2002) y Río de Janeiro (2004) abordaron el desarrollo histórico de sellos locales, y discutieron las estrategias de sellos independientes en el desarrollo de géneros en la ilegalidad, como el narco-corrido, y de producciones estéticamente innovadoras. En el

congreso de México, Helena Simonett discutió los efectos que el narcotráfico produce sobre las prácticas musicales tradicionales, tomando el caso de los conjuntos norteños y las bandas de Sinaloa. Estos grupos son contratados por narcotraficantes para interpretar su repertorio favorito, influyendo de este modo en su carrera. Este repertorio luego ha llegado al disco y se ha vuelto popular entre jóvenes hispanos de la frontera¹².

La dislocación más evidente que se ha producido en la circulación de música popular en América Latina surge de su producción independiente, que circula parcialmente fuera de la industria musical, mediante la iniciativa de sellos independientes, la auto-producción, el mecenazgo público, y también el mercado callejero y la piratería, abordada como un caso de producción independiente y de consumo informal. En el discurso sobre la piratería se ha enfatizado su origen como consecuencia de las políticas económicas globalizantes de los grandes sellos o *majors*, que resultan incongruentes con las economías locales de América Latina. Motivaciones políticas, económicas y estéticas se entrelazan, entonces, en la conformación del campo independiente de la música popular. La independencia de la canción popular también ha sido abordada desde el concepto de longevidad paramedial. En el congreso de México, Heloisa Duarte reflexionó sobre los fenómenos de pervivencia, rescate y presencia en la “memoria colectiva” de canciones que no están de moda o no están siendo administradas por la industria.

Otros aspectos abordados en estos congresos en relación a los sellos grabadores han sido las categorizaciones discográficas, considerando la articulación entre demanda popular y estrategias comerciales de la industria; los marcos jurídicos que han facilitado o dificultado el desarrollo de industrias discográficas locales; y las complejas relaciones entre músicos locales de rock y grandes compañías, especialmente al definir estrategias de promoción. También se han abordado las complejas relaciones entre la industria discográfica y la canción latinoamericana de contenido social.

El consumo es una de las áreas más problemáticas en el estudio de esta música. Al mismo tiempo, esta es el área menos colonizada por la industria, donde existe una mayor libertad individual y colectiva, como la crisis de la industria discográfica lo ha demostrado. El simple hecho de tocar un LP de 33 rpm a 45 rpm, permitió desarrollar un estilo virtuoso para bailar salsa en Cali. También permite escuchar mejor el bajo, que emerge con más nitidez de la mezcla, como lo hacían bandas de rock and roll en Caracas a fines de los años cincuenta cuando sacaban una canción del disco.

Este tipo de problemas han sido los que han conducido el abordaje de la industria musical desde el consumo dentro de los congresos IASPM-AL. Los grandes ausentes en este debate han sido los propios actores de la industria, a quienes no se ha sabido convocar desde el espacio académico de un congreso. Es necesario, entonces, desarrollar estrategias de participación que le otorguen no solo interdisciplinariedad, sino que interprofesionalidad a los estudios en música popular.

La musicología latinoamericana no puede seguir siendo la misma luego de encontrarse con la música popular. No solo su concepción de la música y de los procesos sociales en que está envuelta ha cambiado, sino también su propia visión de sí misma ha sido modificada. Sin embargo, no le ha sido fácil a esta disciplina tomar en serio una música concebida para la entretención; ni otorgarle valor estético a productos y procesos de la cultura de masas. Tampoco le ha sido fácil abordar la dimensión corporal y sonora de la música occidental, algo que ha hecho sin problemas con las músicas de culturas ajenas o distantes. Tal vez por ello la música popular urbana no fue incluida en los planes de estudios de las instituciones musicales y musicológicas latinoamericanas ni en los proyectos de desarrollo de sus archivos sonoros, sino que hasta las últimas décadas del siglo XX.

Sin embargo, la música popular solo ha podido beneficiar a la musicología, enfrentándola a mayores grados de intertextualidad analítica, al sumar a la tradicional relación sintáctica y semántica entre texto, música y expresión, las generadas por el grano de la voz y la *performance*, la narrativa visual y el sonido editado en un estudio, como veremos a continuación. Esta multiplicidad textual llama a múltiples miradas disciplinarias, lo que enriquece la escucha de una musicología crítica.

Asimismo, la propia concepción de la música es modificada al incorporar el proceso performativo como definitorio en el producto artístico resultante. El compositor no será suficiente para definir todos los rasgos musicales de la canción; el arreglador, el productor y, especialmente, el cantante serán coautores en este propósito. Con la música popular cobra sentido, además, y se hace posible atender a significados construidos socialmente desde su uso y consumo, y desde los mecanismos de producción y distribución.

Atendiendo a aspectos de audición y consumo, la música popular no resulta del todo ajena al campo artístico y patrimonial que ha dominado el quehacer de la musicología occidental. Esto sucede debido a que la construcción cotidiana de significados asociados que realizan extensos sectores de la población por el carácter audiovisual y la intertextualidad de la música popular, y por su uso, puede llegar a determinar la forma en que ellos escuchan todo tipo de música. Finalmente, los procesos de inclusión social también pasan por los de inclusión académica. La presencia de la música popular en el debate académico contemporáneo constituye también una forma de incorporar

socialmente a vastos sectores de la población latinoamericana, muchas veces segregados, que practican, consumen y construyen su mundo de sentido en base a una música que es de todos.

¹ En este capítulo me refiero a ponencias presentadas en los congresos de Santiago (1997), Bogotá (2000), [México \(2002\)](#), Río de Janeiro (2004), [Buenos Aires \(2005\)](#) y La Habana (2006). En el siguiente capítulo me refiero a ponencias presentadas en el congreso de Lima (2008).

² Ver www.iaspmalve.blogspot.com/ y www.asempch.cl [acceso 8/2012].

³ Recién en julio de 2012 se dio el primer paso para crear la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para América Latina y el Caribe, ARALC/IMS, bajo el amparo de la International Association of Musicology, durante su congreso en Roma y bajo el liderazgo de Malena Kus.

⁴ Ver Ulhoa, 1999a; González, 2001 y 2001a; Robles, 2002; Spencer, 2006; y López Cano, 2007.

⁵ Los libros *Samba (1933)* de Orestes Barbosa, y *Na roda do samba (1933)*, de Francisco Guimaraes, son comentados en Sandroni, 2001: 134-137.

⁶ Ver Aharonián, 1992; y Dannemann, 1975: 41-42.

⁷ Ponencias de María Amelia de Alencar, Agustín Ruiz y María Inés García, respectivamente.

⁸ Asimismo, en el congreso de [Buenos Aires \(2005\)](#) se debatieron problemas referidos al desarrollo de políticas públicas de inclusión social en base al rescate de expresiones musicales marginalizadas; y a la mediatización de repertorios tradicionales como proceso de inclusión social.

⁹ En el congreso de La Habana se abordaron también las dinámicas de producción, difusión y consumo de géneros escénicos de la música popular, como la revista musical, las variedades, la zarzuela, el cabaret y el cine.

⁰ Ver López Cano, 2007; y Spencer, 2006: 82.

¹ Ponencias presentadas en el congreso de Santiago por Damián Rodríguez- Kess (1999) y [Omar Corrado \(1999\)](#), respectivamente. Esta vertiente analítica, que enfatiza la dimensión artística de la música popular, ha continuado dando frutos en la producción musicológica de estos dos investigadores.

² Publicado más tarde en Simonett, 2004.

CINCO }

De la canción-objeto a la canción-proceso

Hasta fines del siglo XX, parecía que en América Latina la musicología no avanzaba lo suficiente como para dar cuenta de una simple canción popular, que considere su multiplicidad textual. No encontramos ni siquiera terminología en español o portugués, o enfoques adecuados para analizar formalmente canciones que no se adscriban al régimen de estrofa-estribillo habituales en la canción folclórica y el lied, por ejemplo. De este modo, con los conceptos utilizados por la musicología tradicional, aquellas canciones adscritas al régimen coro-puente, como “Yesterday”, por ejemplo —que comienzan con su parte principal—, podrían ser explicadas según el formato del *aria da capo*, lo que resulta extemporáneo para definir una canción de Los Beatles.

Además, conceptos como los de *hook* o gancho y *riff*, aplicables a las canciones coro-puente y también a las que poseen forma estrofa-estribillo, no encuentran en la tradición analítica musicológica conceptos que los definan con propiedad¹. Solo contamos con términos como los de ostinato, *leitmotiv* o motivo recurrente, por ejemplo, que no son los utilizados por los propios músicos populares y no describen con exactitud el sentido estructural y expresivo que poseen gancho y *riff*. De este modo, queda la impresión de que los enfoques y terminologías del análisis musicológico no logran dar cuenta a cabalidad del micromundo de la canción popular.

Tampoco hemos avanzado demasiado en la comprensión del texto musical construido desde la escucha, percepción o consumo —el nivel estético o perceptivo de la tripartición semiológica propuesta por Jean-Jacques Nattiez (1987)—. Como Philip Tagg (2000) nos recuerda, en los estudios de música popular no es suficiente el llamado texto primario o nivel neutro, posible de abordar cuando la canción está escrita y fijada en partitura. Además, como mantiene Stan Hawkins (2002: 1), quien ha trabajado extensamente en el análisis del pop anglosajón de los años ochenta, el análisis musical convencional se refiere al significado musical como algo vacío de todo contenido social y emocional, de acuerdo al principio de que “la música habla por sí misma”, que normalmente sostiene un músico.

Sin embargo, en musicología necesitamos entender cómo la música es capaz de articular identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento, algo que es una de las preocupaciones centrales de Tagg en su desarrollo de aproximaciones semióticas al análisis de la música y la imagen. El problema es que no sabemos demasiado cómo operan los procesos de transmisión, recepción y construcción de significados en momentos históricos y espacios sociales específicos. Se trata de conocer lo que John Blacking llama la musicalidad de la escucha en su *How Musical is Man* (1973), aunque en nuestro caso la tarea sería determinar *How Musical is the Audience*.

La musicalidad de la escucha, que Blacking estudia en culturas comunitarias y orales, Tagg la estudia en culturas masivas y mediatizadas, llevándola al terreno de los medios audiovisuales. Tagg distingue dos saberes musicales: saber música y saber sobre música. El primer saber corresponde a la capacidad de hacer música y de reaccionar ante ella. Esto es, poder cantar y saber algo tan simple como cuándo aplaudir, por ejemplo. Saber sobre música, en cambio, corresponde a la capacidad de desarrollar un discurso en torno a ella, que, según Tagg, puede ser metatextual: saber cómo denotar un fenómeno musical, esto es, definirlo en términos lexicales; y metacontextual, saber cómo relacionar o connotar música con la cultura y sociedad que la produce y condiciona su práctica y consumo (2003: 10-11).

En música clásica estos saberes están integrados: cuando me enseñan a cantar aprendo a denotar y hasta a connotar, pues en teoría y análisis musical abundan las definiciones lexicales de los componentes de la música y muchas de estas definiciones tienen un fuerte componente connotativo o metacontextual, producto de su uso e historicidad. Si bien Tagg afirma que el conocimiento metacontextual está reservado a etnomusicólogos y cientistas sociales, es innegable que también es aplicado en el conservatorio. La simple clase de solfeo está llena de referencias a terminaciones femeninas —“débiles”— y masculinas —“fuertes”—; modos “exóticos” —españoles, gitanos—; terceras mayores “alegres” y menores “tristes”, por ejemplo. Lo que no aborda este saber es la dimensión connotativa de la *performance*, tan importante en el ámbito de la canción popular.

El estudio analítico del madrigal, el motete, el lied y hasta la sonata, incluye referencias a rasgos emotivos, religiosos y dramáticos referidos o connotados por rasgos armónicos, rítmico-melódicos, tímbricos y formales de la obra. Es decir, el aprendizaje de música clásica incluye un discurso denotativo y connotativo. En música popular esto también sucede, pero de manera menos sistematizada.

De este modo, la canción popular presenta una serie de desafíos para su estudio analítico, sobre los cuales no ha habido suficiente reflexión musicológica, en el entendido de que se trata de una estructura más o menos simple y estandarizada, cuya abundancia y caducidad de cierto modo la banalizan. El punto de partida desde el cual se ha dado inicio a la escasa reflexión en torno al análisis de la canción popular en nuestro medio, ha sido el de enfatizar la pluralidad de textos que convergen en ella, avanzando más allá de su clásica división entre letra y música.

Es así como, producto de los debates generados en la lista de discusión de IASPM-AL en torno al análisis de la

canción, decidimos enfocar nuestro octavo congreso de Lima (2008) hacia este problema, titulándolo: *Canción popular y discursos analíticos*. De este modo, en el primero de los cinco grupos temáticos convocados —“Análisis de la canción”—, enfatizamos la pluralidad de textos que convergen en la canción popular, propiciando la renovación de la mirada analítica del cancionero latinoamericano, mediante la convergencia interdisciplinaria o de puntos de escucha.

Del centenar de ponencias presentadas en este congreso, treinta de ellas propusieron diversas miradas sobre el problema analítico de la canción popular. Estas ponencias nos ofrecen un interesante corpus teórico y de estudios de caso sobre el análisis de la música popular en América Latina. En este corpus se aborda la canción desde distintos momentos analíticos; se establecen diálogos entre sus diferentes puntos de escucha; y se la estudia desde uno o más de sus posibles textos, que pueden ser, al menos, seis: lingüístico, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo².

Sin embargo, los textos que convergen en la canción popular han sido estudiados, habitualmente, por separado. Esto ha sucedido de acuerdo a los intereses y posibilidades de quienes los abordan, pero también debido al propio aislamiento disciplinario de la musicología. En un segundo paso, se han comenzado a articular dos y hasta tres de estos textos, dando cuenta especialmente de las intertextualidades literarias, performativas y sonoras de lo musical, como ocurre en el caso del lied, el folclor y el rock, respectivamente.

Salvo algunos artículos de la revista *Popular Music* de la Universidad de Cambridge y algunas ponencias presentadas en congresos de la Rama Latinoamericana IASPM, rara vez encontramos estudios sistemáticos de una canción realizados mediante el análisis de más de tres textos en forma integrada o dialogante. En varios casos, en el congreso de Lima, la canción fue abordada buscando relaciones significantes entre sus textos musicales, literarios y performativos, en lo que López-Cano ha llamado contrapunto intersemiótico³. Asimismo, también se consideró el soporte discográfico en el que se plasma la canción analizada, considerando la idea de concepto de producción, expresada en el diseño, los comentarios de carátula y la propia selección y disposición del repertorio en el disco, como textos que también le otorgan sentido a la canción. En distinta medida, estos análisis consideraron los contextos históricos y sociales que sustentan la canción; y los discursos de sus creadores, críticos y consumidores en torno a ellas⁴.

El hecho de que la canción popular permita distintas formas de abordaje, es un claro índice de la presencia de diferentes textos en ella. De este modo, si para un crítico literario la canción es un poema, para un musicólogo será un plan armónico y formal, para un ingeniero será una mezcla sonora, para un sociólogo será una agenda de acción social, para un crítico cultural será la manifestación de un cuerpo valórico e ideológico, y para un semiólogo será todas estas cosas juntas y ninguna en particular.

Si bien cada uno de los textos que convergen en la canción popular parecen ser de incumbencia de algún profesional en particular, y cada disciplina interroga la obra de distinta manera, generando su propia versión del objeto, como señala Omar Corrado (1995: 49-50), de un tiempo a esta parte se ha acentuado la apropiación interdisciplinaria de discursos y objetos analíticos al interior del campo de la música popular. La revuelta multidisciplinaria a la que me refería en el segundo capítulo ha encontrado en la simple canción popular un terreno fértil y abierto para plasmar su revolución. Dentro de este panorama de préstamos mutuos, la musicología no ha podido ser tan generosa como quisiera, pues su saber supone ciertas competencias musicales que se adquieren de manera especializada. La musicología, entonces, tendría una responsabilidad especial en la construcción de un análisis intertextual de la canción, ya que solo desde ella se podría dar cuenta de uno de sus textos fundamentales: la música.

El problema es que el análisis musicológico ha definido la música exclusivamente desde aquellos rasgos que pueden ser registrados gráficamente en partitura. Ha sido más bien desde la etnomusicología, la antropología, la semiótica y la musicología popular, sin olvidar los estudios culturales y de género, desde donde se han producido demandas de ampliación de lo musical. Lo extramusical, entonces, empieza a cobrar una importancia analítica que antes no tuvo. Esto ha ocurrido al mismo tiempo que la música contemporánea demandaba un ensanche del propio concepto de música imperante en los conservatorios, y por consiguiente de los recursos artísticos para producirla y analíticos para abordarla. De este modo, se ha ido creando un campo transdisciplinario de lo musical, donde la mirada musicológica pierde exclusividad analítica, mientras gana en intertextualidad⁵.

En este capítulo propongo una interpretación del proceso de ensanche del concepto de lo musical en la canción popular y de la forma en que se ha construido su análisis intertextual desde diferentes puntos de escucha. Para ello, revisaremos las variaciones en la dimensión ontológica de la canción, al ser concebida como suceso, como objeto y como proceso textual.

Del suceso al objeto

Para analizar una canción —disertándola, examinándola, categorizándola—, resulta fundamental poder fijarla, transformando un suceso sonoro abierto en un objeto analítico cerrado, aislándolo de sus posibles *contextos*. Esta fijación de lo sonoro se ha hecho, por más de mil años, desde la visualidad otorgada por la escritura. Como señala Corrado, la notación establece:

[...] una primera y fuerte discretización y atribución de pertinencias, un filtro de considerable grado de abstracción, un nada desdeñable confort operativo y una protección cierta en el momento de la verificación, puesto que la estabilidad de lo visual favorece su mensurabilidad y aprehensión con los métodos tradicionales de la ciencia (1995: 54).

De este modo, disponer del texto literario y musical de una canción convenientemente escritos, nos brinda una enorme posibilidad de desarrollo analítico; más aún, esta sería su única posibilidad de análisis, según la musicología tradicional. Es por eso que, en musicología, la búsqueda, rescate, edición y transcripción de partituras, ha resultado una tarea primordial, especialmente debido que, a diferencia de la literatura, la música ha sido insuficientemente editada y en bajos tirajes. Una composición musical puede ser tocada desde manuscritos originales o sus copias, y sus ediciones están orientadas a los especialistas más que al público receptor. Asimismo, la inmaterialidad de la música en cuanto obra de arte impide que sea atesorada y conservada en museos o galerías. Todo ha restringido la producción, circulación y conservación de las partituras de música clásica.

En música popular, en cambio, el mercado nos ofrece abundantes fuentes impresas y en línea. Junto a las ediciones de partes o *particelas* instrumentales de bailes swing, tango o música tropical para músicos profesionales, existe una infinidad de cancioneros con la letra y el cifrado o la tablatura armónica; *sheet music* —partituras de una hoja con reducciones para canto y piano—; *real books* —transcripciones de la línea melódica y el cifrado de repertorio grabado en discos, especialmente de jazz—; *songbooks* —cancioneros con la letra, la línea melódica y el cifrado o la tablatura armónica de la canción—; y *rockscores* —transcripciones completas de repertorio grabado en disco, especialmente de rock—. Además, podemos realizar distintos tipos de transcripciones mediante las abundantes grabaciones que el mercado también nos ofrece, en formatos tecnológicos que se renuevan y se rescatan continuamente.

Como esta fértil producción editorial lo demuestra, los textos musicales de la canción popular pueden ser escritos de distinta manera: usando notación clásica, diferentes formas de tablatura, clave americana, como asimismo una combinación de estos recursos. Tales textos han alimentado una actividad editorial orientada, a diferencia de la música clásica, más al aficionado y al aprendiz que al músico profesional, por lo que su tiraje y circulación son mucho más amplios. Desde mediados de los años sesenta, por ejemplo, la revista-cancionero chilena *El Musiquero* (1964-1976) publicaba canciones y música instrumental popular en los cinco formatos disponibles masivamente en la época: la letra de la canción; la letra con acordes para guitarra; guitarra por cifra; línea melódica con cifrado armónico —*songbook*—; y reducciones para canto y piano en partitura.

Allan Moore (2001) dedica el primer capítulo de su libro sobre el análisis del texto primario en el rock —el sonido musical en sí mismo— a una revisión de lo que se ha publicado en análisis de música popular desde la década de 1970. Su revisión incluye análisis tradicionales que buscan develar la coherencia entre texto, línea melódica y armonía; los primeros análisis semióticos de Philip Tagg y la aplicación del análisis schenkeriano a canciones de Los Beatles⁶. Sin embargo, a Moore no le interesa tanto analizar lo que ve escrito en una partitura sino que lo que escucha desde un disco, llevando al campo de la música mediatizada el nivel estésico o perceptivo desarrollado por Nattiez (1987) en torno a repertorios de la música escrita y oral.

Sin duda que el bagaje de fuentes grabadas con el que cuenta la música popular es mucho mayor que el de fuentes escritas. Sin embargo, como en los inicios del análisis de esta música se impuso la tradición de conservatorio, se han privilegiado las fuentes escritas. Esto ha permitido el desarrollo de una vertiente analítica deductiva y de una vertiente teórica inductiva. Como señala Corrado, “los análisis se encuentran inevitablemente ligados a la teoría, en un doble juego en el cual esta es el punto de partida, la hipótesis que yace bajo la descripción, mientras que son los análisis los que constituyen a su vez la base y la validación de la teoría” (1995: 48).

La vertiente analítica deductiva, entonces, busca definir aspectos morfológicos, sintácticos y expresivos de casos específicos, como canciones o colecciones de canciones, por ejemplo. La vertiente teórica inductiva, en cambio, ha buscado inferir rasgos y principios generales de determinados lenguajes y estilos, especialmente del rock anglosajón y del jazz. En su plan de conocimiento musical abarcativo, como señala Corrado, la teoría contribuye a perfilar el campo articulado y múltiple sobre el que descansa el discurso analítico musical⁷.

El problema es que en América Latina no contamos con un cuerpo teórico suficiente sobre nuestras músicas populares. De este modo, en muchos casos debemos abordar el repertorio específico intentando, al mismo tiempo, teorizar —como nos advertía Zoila Gómez (1984) en el primer capítulo— o adscribiéndonos a teorías subyacentes, pero sin poder validarlas, contrastarlas o ampliarlas. Cuando reconocemos aportes y variaciones de la norma, es porque nos referimos a música de baile o a folclor, mucho más teorizados que la canción popular, o a campos

creativos que se intersectan con el territorio del arte.

En efecto, como el análisis musical ha sido construido desde el estudio de objetos de arte, la musicología latinoamericana ha buscado analizar, primero, lo más cercano al arte en el ámbito de la canción popular. Se ha buscado esta cercanía en la canción de autor; en las vanguardias de la fusión, la contrafusión y el rock; en la renovación del folclor; y en la producción de compositores cultos que incursionan en música popular, aspectos recurrentemente abordados en los congresos latinoamericanos IASPM, como vimos en el capítulo anterior y que protagonizan varios capítulos de este libro⁸.

En el congreso de Lima se mantuvo la relevancia otorgada a la contemporaneidad y a los aspectos artísticos y estéticos de la canción popular, hablándose, por ejemplo, en mayúsculas, de una Canción Cubana Contemporánea —pos Nueva Trova y abierta a las nuevas expresiones del arte sonoro—; de folclor artístico y de nuevas formas del folclor en Argentina; y de la búsqueda de mecanismos poético-musicales que evidencien la plasticidad de la representación del amor, considerando repertorio del Barroco americano y de la cantautoría latinoamericana. Puro “efecto Beethoven”⁹.

Por su parte, la revista *Popular Music* ha publicado desde 2002 algunos artículos que refuerzan la vertiente teórica de la música popular. Este es el caso de estudios sobre la independencia entre los planos armónico y melódico del rock; la estructura melódica en las canciones de Los Beatles, con énfasis en las llamadas notas suprimidas de la escala; y la categorización tonal de la paleta armónica de un cantautor en una etapa de su carrera artística. Todo este trabajo analítico ha sido realizado gracias a la capacidad de escribir alturas y duraciones sonoras con precisión¹⁰.

Al enfocarnos en la transcripción de las letras, que abundan en cancioneros impresos y en línea, podemos observar que ha sido el análisis del discurso de la canción y la búsqueda de sus contenidos artísticos, dimensiones históricas, actitudes sociales y posturas ideológicas, los que han imperado en los estudios del cancionero popular latinoamericano desde fines de los años sesenta. La bibliografía sobre el tango, el bolero y la cantautoría es rica en estudios literarios, sociales, de género, fenomenológicos o semióticos, basados en la letra de la canción o en el poema en que estuvo basada.

Sin embargo, si nos ponemos estrictos, para efectos de estos análisis literarios, culturales o musicales, no importará que “El día que me quieras”, por ejemplo, sea cantado por Carlos Gardel o por Julio Iglesias, puesto que letra y música son las mismas en ambas versiones. Es en la *performance*, no en la partitura, donde se anticipa el bajo del son cubano, se manifiesta el patrón ternario del blues y donde la métrica se derrama¹¹. De este modo, subscribimos la sospecha fenomenológica de Thomas Clifton (1983: X) en cuanto a que en el análisis de partitura es la notación más que la música la que estaría siendo analizada. Sin querer entrar en discusiones sobre el Ser de la música popular, no estaría demás considerar aspectos ontológicos de la canción a la hora de abordar su análisis. Si no, corremos el riesgo de confundir el mapa con el territorio o “comernos el menú en vez de la cena”¹².

¿Cómo pasar del menú a la cena, entonces, en materias analíticas? Es aquí cuando aparece la materialidad de la canción, expresada, por ejemplo, en su dimensión performativa y en conceptos como el de grano —corporalidad— de la voz de Barthes (1986: 262-271) y de gesto de Hatten (2004: 3, 100) o “conformación energética a través del tiempo”. Se trata de otorgarle una nueva importancia a los “elementos olvidados de la forma musical” —dinámica, articulación, fraseo, color— los que pueden pasar a un primer plano como constituyentes esenciales del gesto y su función estructurante de la forma musical¹³.

Paradójicamente, la materialidad de la canción no ha sido transcrita con la acuciosidad con que han sido escritas sus inmaterialidades de alturas y duraciones. Seguramente, esto ha sucedido porque no es necesario escribir demasiado para producir lo performativo, lo gestual o el grano sonoro. De este modo, si las notaciones de alturas y duraciones son prescriptivas, esto es, han sido desarrolladas para que otros conduzcan una práctica musical de acuerdo a nuestras indicaciones, las notaciones de lo sonoro y lo performativo, cuando las hay en música popular, son descriptivas; han sido realizadas con estrictos fines analíticos. En la descripción en palabras de la materialidad sonora se recurre habitualmente a la metáfora, algo de lo que nos advertía Miles (1997: 722) en el segundo capítulo como un punto débil en este tipo de análisis.

En la revista *Popular Music* encontramos pocos análisis basados en nociones de la materialidad musical. Se pueden destacar dos artículos: uno sobre la individualidad performativa del cantante en base al análisis y descripción de sus flujos de alturas y duraciones, junto a las relaciones entre melodía, armonía y letra; y otro referido a la intertextualidad del *cover*, considerando estilo performativo, sonido, letra y discursos en torno a su producción y consumo¹⁴.

Del mismo modo que la etnomusicología ha refinado sus métodos para abordar la *performance* como un hecho único, que ocurre en determinado tiempo y lugar, la musicología de la música popular se ha encargado de avanzar en el estudio de la *performance* grabada. Cuando no existían los discos, como ocurría en la tradición oral, las canciones cambiaban más, porque se multiplicaban sus intérpretes y versiones. Sin embargo, tenemos menos recursos para

observar dichos cambios a través del tiempo. Grabar una canción, en cambio, es como detenerla en el tiempo, congelándola desde los cuerpos de sus intérpretes. De este modo, el estudio de la *performance* fijada en la grabación parte de la base del impacto de la tecnología en los modos de producir, transmitir y percibir la música, generando un texto sonoro fijo a considerar desde una nueva musicología.

Un interesante ejemplo de diálogo entre *performance* y *performance* fija en el campo de la música popular, es la versión en vivo de “Satisfaction” de los Rolling Stones, registrada en sus conciertos de Nueva York para la película de Martin Scorsese *Shine a Light* (2008). Comparada con su versión original de 1965, “Satisfaction” pareciera que ha crecido con el tiempo: está más grande, más robusta, más plena. También ha perdido algunos rasgos, como quien pierde dientes, adquiere cicatrices o se le debilita la memoria con el paso del tiempo. Algo similar sucede con las versiones que hace Bob Dylan en la década de 2010 de sus canciones de los años sesenta, agregándole introducciones instrumentales e incorporando variantes vocales. El desarrollo que una canción puede tener a lo largo del tiempo en manos de sus propios autores e intérpretes, dialoga de manera muy particular con los conceptos de *cover* y versión. Todo esto sitúa el arreglo y la *performance* como un texto más a descifrar en el análisis de la canción popular.

En el congreso de Lima, el análisis de la canción como texto lingüístico también consideró aspectos performativos, avanzando desde la letra escrita a la letra cantada. El sentido de la letra cantada se buscó no solo en el cantante, sino también en el público que corea partes de la canción, generando una suerte de consumo participativo en los conciertos en vivo. Asimismo, frente a cierta parquedad del discurso musicológico en el análisis del texto lingüístico de una canción —en su búsqueda de relaciones texto/música—, [Liliana Casanella \(2008\)](#) propuso retomar el modelo de la llamada “competencia comunicativa” de los años setenta.

Este modelo se puede sintetizar en ocho aspectos a tener presentes en el análisis de la letra de una canción: contexto —dónde y cuándo; — participantes —quién y a quién—; finalidades —para qué—; actos —temas abordados—; tonos —cómo: irónico, solemne, jocoso—; instrumentos —de qué manera—; normas —creencias y códigos performativos—; y género —tipo de discurso—. De esta manera, sería posible construir una mirada interdisciplinaria en el análisis de la canción que vincule lingüística, etnografía, sociología y musicología.

Con estos antecedentes se puede afirmar que el estudio de la canción popular, a pesar de haber estado ausente de la práctica musicológica por muchos años, está contribuyendo a la renovación de la propia musicología en su conjunto. Esto ha sido posible al enfrentar esta disciplina a mayores grados de intertextualidad analítica; sumando a la tradicional relación sintáctica y semántica entre texto, música y expresión, las relaciones generadas por el grano de la voz, el gesto y la *performance*; la narrativa visual; el sonido editado en un estudio y encarnado en el cuerpo del que lo emite y lo escucha; junto a los discursos que todo esto produce.

Del objeto al proceso

Si partimos de la base de que una canción es una pluralidad de textos y de que, al abordar un puñado de ellos, seremos, al menos, más fieles a la complejidad de nuestro objeto analítico, enfrentamos un nuevo desafío. En efecto, como si la pluralidad de textos que forman una canción no fuera un problema epistemológico suficientemente complejo, nos encontramos ante el hecho de que este verdadero racimo textual se va formando en distintos momentos de la puesta en marcha de la canción —incluida su etapa de consumo discursivo— y en los distintos espacios sociales en que habita. Vale la pena considerar lo que el historiador y antropólogo español [Caro Baroja \(1992: 145\)](#) llama los tres tiempos de la canción: el tiempo del que la crea, el tiempo del que la canta y el tiempo del que la escucha. A esto podemos agregar el tiempo del que la reinterpreta, del que la recrea o versiona, del que la reescucha y del que la analiza.

La canción popular, entonces, concebida como un racimo de textos, se desencadenará en el tiempo y el espacio, en una puesta en marcha en la que cada paso que da y cada espacio que habita, ofrece una puerta de acceso hacia su mundo poliforme y resbaladizo. Desde esta perspectiva, la canción se nos presenta más como un proceso que como un producto. Será el proceso-canción el que genere la multidimensionalidad textual que desafía sus abordajes por separado. ¿Cómo hacernos cargo, entonces, de la naturaleza dinámica de la canción popular, cuando el análisis necesita de un objeto estático para escudriñar? Más aún: ¿cuándo existe una canción y dónde se encuentra radicada?

Si consideramos la pluralidad de textos que convergen en ella, una canción tiene existencias parciales o fragmentadas a través del tiempo, que se nutren unas de otras. Existe cuando es compuesta; cuando es arreglada; cuando es interpretada y reinterpreta; cuando es grabada, mezclada y editada; cuando es consumida —es decir, escuchada, reescuchada, cantada, gritada o bailada—; y cuando se piensa y se habla sobre ella. Todo esto en el entendido de que el proceso de creación de la canción puede partir de la música, del texto o de ambos a la vez. De

este modo, la canción se va conformando a partir de distintas prácticas sociales generadoras de textos, que son producidos, usados y cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos de su puesta en marcha.

Si bien esta exhaustiva búsqueda de la pluralidad y diacronicidad textual de la canción popular puede resultar un tanto paralizante a la hora de abordar su análisis, al menos podremos tener presente la amplitud del fenómeno estético y social que converge en una simple canción. De este modo, conscientes de su estatuto epistemológico, haremos los recortes textuales necesarios según los intereses y posibilidades de nuestra investigación, sin perder la visión del todo al centrarnos en algunas de sus partes y etapas constituyentes.

En esta búsqueda del ser de la canción, debemos considerar también nuestros cuerpos, que se mueven perceptible e imperceptiblemente por efecto de lo que, desde la teoría de la música clásica, corresponde a la totalidad de los parámetros del sonido musical escritos en partitura. Estos son: la altura e interválica, que genera melodía, armonía y polifonía; la duración del sonido; su forma de ataque y modo de sustentación (articulación); la métrica; el tempo y sus variaciones (agógica); el volumen sonoro o intensidad y sus variaciones (dinámica); el fraseo o respiración; y la forma. La interacción de estos parámetros produce lo que se denomina textura sonora en lo general, y timbre o color en lo particular. Sin embargo, el timbre es un parámetro poco discretizable desde la escritura y lo podemos entender como la dimensión corpórea de todos estos parámetros reunidos. Recordemos que, justamente, es la materialidad de la música la que menos se transcribe. Esta dimensión corpórea del sonido musical es lograda mediante el uso de un instrumento —incluida la voz— o una suma de ellos, que son tocados por personas que, aunque canten o no, pasan todo por el grano de sus voces, ofreciendo sus cuerpos para la generación/ radicación de la música.

La importancia otorgada al sonido y a la textura sonora por los músicos actuales, sean de conservatorio o populares, enturbia la tradicional división de la música en estos parámetros, “procedimiento de abstracción excesivamente sumario a la luz de las investigaciones actuales sobre el sonido”, como señala Corrado (1995: 54). De este modo, los signos escritos en una partitura se vuelven altamente deficitarios para el propósito analítico al trasladarse de la esfera del parámetro discreto a la del fenómeno acústico, que ha sido musicalmente abordado de forma mucho más empírica. Metáforas incluidas.

La kinesis, considerada por la semiótica musical cognitiva como un discurso gestual desde donde se interpretan signos, es la manifestación más explícita de la radicación de la música en el cuerpo del que la toca, la canta o la escucha. Si bien la canción no se baila —aunque el bolero sea una canción bailada y el vals peruano un baile cantado—, hay al menos dos cuerpos en juego en la radicación de la canción: el cuerpo del que la canta y el cuerpo del que la escucha. A estos se puede sumar, también, el cuerpo del que la graba y la mezcla. Incluso, como señala Ángel Quintero (2008), la propia escucha de los bailarines puede influir en el resultado sonoro, pues, en la salsa, por ejemplo, se toca de acuerdo a como se baila. Es decir, la respuesta kinética del público influye en el modo de tocar de los músicos y, por consiguiente, en la música resultante.

Es en el cuerpo del cantante donde se materializa la inmaterialidad del sonido, dotando de un grano o una textura corporal a una vibración sonora, con todos sus parámetros en juego. El oyente también aporta su cuerpo como receptáculo final de ese grano vibrante que es el sonido performado. El cuerpo, entonces, bailará siempre que hagamos o escuchemos música, aunque parezca que no nos movamos.

El análisis del texto musical y literario en forma aislada de los otros textos erradica la canción del cuerpo, la saca de Carlos Gardel o de Julio Iglesias, como si sus cuerpos vocales no fueran fundamentales en la definición estética de lo que estamos escuchando. Al erradicarla del cuerpo, el análisis prescinde de la diacronicidad textual de la canción, transformando una existencia sonora dinámica en un esquema visual estático. Como una forma de insertar mejor el discurso musicológico en el campo multidisciplinario de los estudios en música popular, debemos seguir ampliando la intertextualidad analítica del texto musical. Para ello es necesario desplazarnos de la canción como objeto examinable y acercarnos a ella como proceso observable. Esto equivale a cambiar la lupa por el catalejo.

¹ *Hook* es una semifrase vocal que tiende a ser la más recordada de la canción; a menudo incluye el título. *Riff* es una semifrase instrumental reiterativa y que identifica a la canción.

² Varias de estas ponencias pueden ser consultadas en las actas en línea editadas en www.hist.puc.cl/iaspm/iaspmla.html [acceso 8/2012].

³ López-Cano utiliza este concepto como sinónimo de interacción textual en

⁴ la canción ---incluyendo la dimensión audiovisual---, interesándose en las competencias que originan tales interacciones. Rubén López Cano, comunicación personal 8/12/2008. Ver Díaz, 2008.

⁵ Más sobre el ensanche de lo musical y sus implicancias analíticas en Corrado, 1995.

⁶ El análisis schenkeriano se refiere al método desarrollado por Heinrich Schenker (1868-1935) que busca develar la estructura interna de la música tonal, reduciendo la obra a sus notas de mayor reposo y de mayor tensión tonal.

⁷ Más sobre análisis y teoría en música popular en Temperley, 2007: 323.

⁸ Ver Aharonián, 1999; Corrado, 1999; y Rodríguez Kees, 1999.

⁹ Ver Borges-Triana, 2008; Díaz y Carnicer, 2008; López y San Cristóbal, 2008; y Fisherman, 2004.

⁰ Ver Temperley, 2007; Wagner, 2004; y Whitesell, 2002.

¹ Ver concepto de "métrica derramada" en Ulhoa, 1999.

² Idea de Gregory Bateson utilizada por Jorge Martínez en Chile. Jorge Martínez, comunicación personal 16/12/2008.

³ Ver aplicación de teoría de Hatten a la obra del cantautor chileno Mauricio Redolés en López, 2010.

⁴ Ver Rothenbuhler, 2007; y Butler, 2003.

SEIS }

Originales múltiples

Una de las funciones que ha cumplido la canción popular a lo largo de la historia es servir como articuladora de cambio social. Esta capacidad se suma a la contraria: mantener la continuidad de modos, costumbres y convenciones. En el caso del pop anglosajón, Hawkins afirma que la canción puede confirmar, resistir o subvertir los valores dominantes (2002: 3). Lo interesante es que también pueden coexistir funciones contrarias en una misma canción: la de promover el cambio y al mismo tiempo resistirse a él, como este capítulo pretende demostrar. Ya sea por su contenido literario y musical, como por su performatividad, sonido, imágenes y discursos asociados, la canción popular transmite valores, actitudes y creencias que son recibidos y asimilados desde la emoción y la corporalidad del oyente. Es por eso que resulta tan efectiva como articuladora de cambio o continuidad en grandes conglomerados de personas, pues apela más a nuestros sentidos que al filtro de nuestra racionalidad.

Con la irrupción del rock and roll y sus derivados en la sociedad blanca de comienzos de los años cincuenta, la canción popular comenzó a ser articuladora de un nuevo cambio: el generacional. Ahora la canción y la danza empezaban a diferenciar generaciones, contribuyendo a construir nuevas distinciones e identidades sociales. Este fue un proceso de negociación de espacios y tendencias, donde los sectores dominantes se sintieron excluidos y hasta amenazados por una juventud empoderada que conquistaba uno de los atributos fundamentales de la música en cuanto manifestación estética: el atributo de lo nuevo.

Es así como junto a la acción censuradora ante el rock and roll por parte del mundo adulto representado por el Estado, hubo también una reacción desde la propia industria musical. Reacción que no está exenta de paradojas. Por un lado, la industria manifestaba conformidad con el éxito de ventas del nuevo género entre un consumidor adolescente antes casi inexistente. Por el otro, le preocupaba que su habitual consumidor adulto quedara fuera de este inesperado giro de la escena musical. Mal que mal, los adultos eran los que venían comprando discos desde hacía medio siglo y resultaba inimaginable que desde fines de los años cincuenta dejaran de hacerlo, como sucedería.

La reacción ante el rock and roll también se produjo entre los músicos mayores, que veían con asombro cómo este nuevo fenómeno que parecía tan simple le resultara tan atrayente a los adolescentes. El dilema era cómo hacer coexistir lo nuevo con lo ya consolidado, tanto como producto que como práctica, sobre todo si lo nuevo parecía amenazar el statu quo artístico y productivo de la música y del músico popular tal como se concebía a fines de los años cincuenta.

Comienzo abordando el problema de la aceptación y resistencia al rock and roll desde América del Sur, considerando el sentido adquirido por el fox-canción “Marcianita”, de impacto en Chile, Argentina y Brasil a fines de los años cincuenta. Asimismo, observo críticamente las relaciones entre los rasgos musicales, performativos y literarios de esta canción con el imaginario femenino y futurista de la época.

Chilena, argentina y brasileña

“Marcianita” (1959), compuesta en Santiago por Galvarino Villota, música, y José Imperatore, letra, es un buen ejemplo de la ambigua reacción de los músicos y la industria musical sudamericana ante la irrupción del rock and roll. Desde 1959 se han registrado en el mundo más de 130 versiones de “Marcianita”, las que expresan esa ambigüedad, observable tanto en las grabaciones de comienzos de los años sesenta como en aquellas producidas a partir de su posterior rescate.

Ignorada marcianita / aseguran los hombres de ciencia / que en diez años más tú y yo / estaremos tan cerquita / que podremos pasear por el cielo / y hablarnos de amor.

Yo que tanto te he soñado, / voy a ser el primer pasajero / que viaje hasta donde estás. / En la Tierra no he logrado / que lo ya conquistado / se quede conmigo nomás.

[Puente] *Quiero una chica de Marte / que sea sincera, / que no se pinte, ni fume, / ni sepa siquiera / lo que es rock and roll. Marcianita, blanca o negra, / espigada, pequeña, gordita o delgada / serás mi amor. / La distancia nos acerca / y en el año setenta / felices seremos los dos.*

Poco tiempo después de ser grabada en Chile por el cuarteto vocal Los Flamingos (RCA, 1959), “Marcianita” inició su largo recorrido por el mundo en manos de Editorial Fermata¹. En Buenos Aires fue grabada por el rocanrolero argentino Billy Cafaro (1936) en su primer LP *Bailando con Billy* (Columbia, 1959), permaneciendo en la memoria del naciente rock and roll argentino. Debido a que Cafaro tuvo que emigrar tempranamente a España por los problemas que le produjo en Argentina su grabación de una canción alemana llamada “Kriminal-tango” (1959), contribuyó a popularizar “Marcianita” entre los adolescentes españoles de comienzos de los años sesenta. La canción permanece hasta hoy en la memoria española de la época, figurando en series históricas de televisión,

versiones de adultos aficionados en YouTube y ediciones discográficas de lo mejor de la música juvenil española².

“Marcianita” también llegó a Brasil, donde si bien es reconocida como una de las músicas extranjeras de éxito en el país en 1960³, posteriormente empezó a ser considerada como parte del rock brasileño temprano. Fue grabada en español por el rocanrolero carioca Sérgio Murilo (1941-1992) con Lyrio Panicali y su orquesta en un disco de 78 rpm (Columbia, 1959). Al año siguiente, Murilo la grabó nuevamente en español para incluirla como primer tema de su primer LP, *Sérgio Murilo* (Columbia, 1960), transformándola en uno de sus mayores éxitos y en un clásico del rock brasileño⁴. Murilo también popularizó “Marcianita” en Perú, generando nuevas versiones de la canción, como la del grupo de rock Los Zodiacs.

En 1968, Caetano Veloso con Os Mutantes ofrecieron un show en la boite Sucata de Río de Janeiro luego de que su canción “É proibido proibir” fuera rechazada por el público durante el III Festival Internacional da Canção de Rede Globo, situación que abordaremos con más detalle en el noveno capítulo. En ese show tocaron su propia versión de “Marcianita” en portugués, que fue grabada y editada en el EP *Caetano Veloso e Os Mutantes ao vivo* (Philips, 1968), destacando “Marcianita” en la carátula. El disco fue reeditado en CD por Polygram en 1993, contribuyendo a mantener la canción en la memoria del rock brasileño.

En 1973, la grabó el músico bahiano Raúl Seixas (1945-1989) en versión de rock progresivo en su LP *Os 24 maiores sucessos da era do rock*, que ha tenido tres ediciones posteriores. Seixas es considerado uno de los pioneros del rock en Brasil, por lo que su versión de “Marcianita” la reafirma como un clásico del rock brasileño. Las versiones de la canción continúan hasta el presente en Brasil, destacándose la de Gal Costa; la del grupo Rumo⁵; la de Mauricio Pereira e Turbilhao de Ritmos en 2003, donde suma la influencia de la salsa a la del rock and roll⁶; y la de Fabiano Medeiros, la más psicodélica y heredera de la de Caetano y Os Mutantes, grabada en un concierto en homenaje a los cuarenta años de la Tropicalia⁷. También se destaca la versión de Léo Jaime (1960), incluida en la banda sonora de la telenovela de la Rede Globo *Começar de Novo* (2004-2005). Como en Brasil el apellido paterno se escribe en segundo lugar, en las producciones brasileñas “Marcianita” ha figurado como de Alderete y Marconi, que en rigor son los apellidos maternos de Galvarino Villota y José Imperatore, desplazando los apellidos más conocidos de sus autores en el ámbito hispanohablante.

En Chile y Argentina no se produjeron tantas versiones posteriores de “Marcianita” como en Brasil. Es destacable la que realizaron Las Bay Biscuits con Serú Giran en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1981, en una versión heredera de la de Cafaro pero con elementos teatrales del *happening*⁸. Asimismo, con la compañía de conciertos teatrales Del Salón al Cabaret, montamos “Marcianita” según la versión de Los Flamings en el concierto teatral *Una noche en el Goyescas* realizado en Santiago en 2007 (González, 2007). En 2009, el músico chileno Ignacio Sierra registró una versión de “Marcianita” con quinteto de jazz en un concierto en Santiago, presentándola como “una canción muy antigua de un viejo grupo chileno que nadie toca”. De este modo, Sierra versiona la primera grabación de 1959, sin pasar por grabaciones posteriores, que son casi inexistentes en Chile. Su versión es altamente jazzística, con una extendida improvisación de trombón en el interludio instrumental⁹.

Los conceptos de original, *cover* y versión denominan prácticas musicales y lecturas sociales que se encuentran en plena discusión en el ámbito de los estudios en música popular en América Latina. El concepto de original resulta relativo cuando una canción exportada por una editorial es conocida en versiones o grabaciones simultáneas por distintos conglomerados de personas. De esta forma, prefiero hablar de originales múltiples; en este caso, uno para el público chileno, otro para el argentino —y español— y otro para el brasileño —y peruano.

Sin embargo, los músicos que en primera instancia realizaron las grabaciones de “Marcianita” debieron conocer lo que podemos llamar el original absoluto, grabado en Santiago por Los Flamings, pues el disco ha sido la manera en que una canción es transmitida y conocida tanto por el público como por los propios músicos. De este modo, no importará que el público argentino y brasileño no haya conocido el original absoluto para considerar la existencia de versiones o reescrituras, pues los músicos sí tendrían que haberlo hecho. Este es un fenómeno que históricamente sucede al interior de las prácticas musicales: los músicos reciben influencias que el público no necesariamente conoce, lo que conviene tener presente a la hora de referirse a original, *cover* y versión.

Desde una perspectiva musical, entonces, la versión genera procesos de reescritura homologables a los desarrollados en el campo literario; como la traducción, la apropiación de narraciones populares, y la creación de guiones cinematográficos o de *comics* en base a textos preexistentes¹⁰. La versión, entonces, se puede entender como una forma de lectura musical al interior de la propia música, lo que genera diálogos intertextuales entre repertorio, géneros y prácticas artísticas diversas. Sin embargo, con “Marcianita” tenemos versión en términos musicales y originales múltiples en términos sociales.

De todas las grabaciones que he podido conseguir de “Marcianita”, he seleccionado siete que me permiten ejemplificar el concepto de originales múltiples y versión. Cinco son identificables, pero dos provienen de las que guarda la viuda de Galvarino Villota en Santiago —que no tienen identificación de artista, año, ni lugar de grabación —: una de un cantante masculino y otra de una mujer probablemente peruana. El estudio de estas grabaciones

permite poner en tensión los elementos de jazz con los de rock and roll que coexisten en los originales y versiones de “Marcianita”. Mediante información histórica y analítica, puedo proponer un orden de las siete grabaciones seleccionadas¹¹.

1ª GRABACIÓN	2ª GRABACIÓN	VERSIONES	
Los Flamingos, 1959			
	Billy Cafaro, 1959	Hombre NN, [1960]	
	Sérgio Murilo, 1959	Caetano Veloso, 1968	Léo Jaime, 2005
		Mujer NN, [1960]	

Jazz versus rock and roll

La primera grabación de “Marcianita” realizada en Chile se inserta dentro del rescate de los locos años veinte y del charleston en particular, que venía ocurriendo en la industria musical en general desde comienzos de los años cincuenta. Este rescate tuvo al menos tres manifestaciones: la tendencia nostálgica de musicales de Broadway ambientados en los años veinte¹²; la presencia de citas de música dixie en canciones italianas, brasileñas, argentinas y chilenas de comienzos de los años sesenta; y el propio rescate del charleston como baile social, de acuerdo a una práctica habitual de la industria del baile de usufructuar de éxitos del pasado¹³. El charleston, que era practicado en Chile durante el último tercio de la década de 1920, empezó a ser revivido en 1954 en el país por orquestas como la del pianista Alberto Méndez, que tocaba en el Waldorf, una de las principales boites de Santiago. Este rescate debió haber sido ser un fenómeno cercano para los autores de “Marcianita”, pues músicos de la época recuerdan haber bailado charleston en fiestas juveniles de fines de los años cincuenta¹⁴.

A pesar de la carga restauradora con que esta canción salía al mundo, el público argentino, brasileño y también español, considera “Marcianita” como una de las canciones emblemáticas de los comienzos del rock and roll y la música juvenil local, marcando su recuerdo del inicio de los años sesenta. Esto no sucede con el público chileno, que solamente la conoció como un foxtrot con resabios de charleston, sin que se grabaran versiones posteriores¹⁵.

No importará que el puente diga: *Quiero una chica de Marte que sea sincera / que no se pinte, no fume / ni sepa siquiera lo que es rock and roll*. Tampoco importará que Los Flamingos canten en forma implorante esa frase, llegando a la zona más aguda de su ruego justamente con la palabra *rock and roll* (Fa, Mib, Re), terminando en la nota dominante de Sol menor. Todo esto dentro de un ámbito melódico disonante de séptima mayor y culminando en un acorde de subdominante con novena en primera inversión —según la característica relación Dominante/Subdominante del blues—, acorde que es usado solamente en ese momento de la canción, aumentando su sorpresa y tensión. Lo importante es que el nuevo género es nombrado, se le invoca y, la propia palabra *rock and roll* constituye una enunciación rockera, especialmente si se pronuncia en inglés.

The image shows a musical score for the bridge of the song "Marcianita". It consists of two staves: Tenor and Piano. The Tenor staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lyrics are: "que no se pin-te ni fu-me ni se-pa si - que-ra lo que es rock and roll". There are three triplet markings over the first three notes of the first three measures. The Piano staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a dynamic marking of *f* (forte) in the third measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

El puente de “Marcianita” es cantado con un tempo retenido en tresillos, procedimiento climático habitual en las canciones swing, que no se mantiene en las versiones más rockeras de esta canción. Al retardarse el tempo, pareciera que la ingravidez del espacio se hiciera presente en la canción, justo cuando la chica de Marte es invocada¹⁶. Ese es el único rasgo musical futurista que posee la canción en sus grabaciones originales.

Posteriormente, las versiones ligadas a la Tropicalia y la sicodelia, como las de Caetano Veloso, Fabiano Medeiros y Las Bay Biscuits con Serú Giran, han enfatizado las sonoridades futuristas de “Marcianita”.

Galvarino Villota compuso esta canción a los 42 años, lo que lo dejaba totalmente fuera del recambio generacional producido con el rock and roll. Esta nueva música, que rompía con las tendencias que imperaban en la industria musical y en las salas de baile desde hacía cincuenta años, era resistida por los músicos mayores, aunque al mismo tiempo intentaran absorberla para mantenerse vigentes. De este modo, cabe preguntarse hasta qué punto en la primera grabación de “Marcianita”, el charleston aparece como una forma de resistencia restauradora ante el descalabro que el rock and roll imponía en la escena de la música popular de los años cincuenta, incluidas las nuevas formas de liberación de la mujer.

Llama la atención el doble juego ante la modernidad en la “Marcianita” de Los Flamingos, celebrada en la letra pero resistida en la música, que se refugia en la restauración de los años veinte. Puede ser justamente la ambigüedad de la primera grabación de esta canción la que le ha permitido generar tantas versiones distintas en el mundo, atrayendo tanto al público adulto como joven. Asimismo, la curiosidad despertada por el tema de la vida extraterrestre durante la era de los viajes espaciales, le ha otorgado una permanente vigencia a la canción en el imaginario popular¹⁷.

Frente al rock and roll, el charleston era una locura conocida, asociada a un jazz clásico, que también había sido revivido en los años cincuenta como refugio ante el moderno estilo *cool* del jazz. Por ese entonces, el público dejaba los bailes swing o derivados del jazz, pues el jazz había aumentado su complejidad y ahora solamente podía ser escuchado. Esto también favorecía a los jazzistas, que podían desligarse de la responsabilidad de hacer bailar a la audiencia con una música de métrica constante y de estructura establecida. La pista de baile quedaba libre, entonces, para la llegada del rock and roll.

En “Marcianita”, el jazz dialoga con el rock and roll, al mismo tiempo que el presente dialoga con el futuro y con el pasado. Sus originales múltiples y versiones sucesivas han interpretado de distinta manera estos diálogos, y se manifiestan en distintos parámetros de la canción. Esto produce una pluralidad estilística cuya manifestación más evidente se observa al separar performatividad instrumental de performatividad vocal. Más aún, al tratarse de jazz, son varios los estilos que están en juego, como el dixie, el Chicago, el hot y los bailes swing. Esto sucede incluso al interior de una misma versión, dependiendo de los músicos que participen en ella. En el caso del rock and roll, el estilo es más homogéneo, aunque es posible diferenciar tendencias derivadas de la práctica vocal solista blanca y de la práctica vocal grupal negra. Además, las versiones posteriores a 1968 manifiestan nuevas diferencias al acercarse al rock progresivo, a la sicodelia y al pop.

Los elementos jazzísticos resultan predominantes en la práctica instrumental de las primeras versiones de “Marcianita”, especialmente debido a que a fines de los años cincuenta eran principalmente músicos de orquestas influidos por el jazz quienes acompañaban las presentaciones de los incipientes rocanroleros sudamericanos. Sergio Murilio, por ejemplo, grabó su “Marcianita” con la orquesta de Lyrio Panicali, un músico que tenía 53 años al momento de hacer el arreglo y que venía grabando samba-canción, vals y foxtrot desde comienzos de los años cuarenta. Incluso en 1927 Panicali había compuesto un charleston que hace referencia a la nueva moda de las faldas cortas de la mujer: “Saias cortas”¹⁸.

La grabación argentina y la del hombre NN —probablemente argentino o español— incluyen *big bands*. La chilena, la peruana no identificada y la de Sérgio Murillo incluyen un combo de jazz que es similar, por cierto, al que daba origen al rock and roll. En las zonas más dixies del arreglo, el contrabajo realiza un movimiento por cuartas similar al de la tuba del estilo dixie, y en las zonas *swing* aparecerá el característico bajo escalar o *walking*, que ya está sugerido en la vocalización inicial de Los Flamingos. Todo esto sucede siempre en combinación con una batería de jazz con plumillas y baquetas. Pero es en el interludio instrumental donde los jazzistas acompañantes desplegarán todos sus recursos, improvisando, ornamentando o variando la totalidad de la frase o su consecuente, ya sea en el piano, la guitarra eléctrica, el clarinete o el saxo alto.

Elementos del jazz en “Marcianita”

	Flamingos	Billy Cafaro	Hombre NN	Mujer NN	Sérgio Murillo	Caetano/Os Mutantes	Léo Jaime
<i>Performance</i> vocal			<i>Swing Crooning</i>	Balada			
<i>Performance</i> instrumental	<i>Swing/Hot</i> Chicago Charleston	<i>Swing/</i> <i>Cool</i>	<i>Swing</i>	Chicago/Dixie	<i>Swing/</i> <i>Cool</i>		
Instrumentos	Combo	<i>Big band</i> guitarra sincopada	<i>Big band</i>	Combo	Combo		
Bajo	<i>Walking Swing</i> en interludio Dixie (tuba)	<i>Walking</i>	<i>Walking</i>	<i>Swing/</i> <i>Walking</i>	Frigo descendente	<i>Walking</i> en introducción	Frigo descendente. <i>Swing</i> en puente
Batería	Jazz	Jazz	Jazz	Jazz	Jazz		
Interludio	Piano y guitarra eléctrica	Bronces y voces tipo Ray Coniff Repetido	Bronces y clarinete	Clarinete	Saxo alto		
Interludio: improvisación	Consecuente improvisado	Antecedente variado Repite todo	Consecuente ornamentado	Todo improvisado	Todo improvisado		
Tempo del puente	Retiene con tresillos	No retiene	Retiene con tresillos	Retiene con tresillos	No retiene		
Rock and roll	Implorante, castellano, nota larga	Tajante, castellano	Tajante, castellano	Implorante, castellano	Inglés		
Final	Vocalización y nota larga	Nota larga	Nota larga	Vocalización y nota larga	Nota larga		Nota larga

Los elementos rocanroleros de “Marcianita” se manifiestan predominantemente en la *performance* vocal, tanto en su primera grabación chilena como en la argentina y la brasileña. Los Flamingos reproducen el estilo *doo wop*, dado a conocer masivamente por grupos como The Platters. El *doo wop* había surgido entre jóvenes negros del Bronx neoyorquino que usaban sílabas rítmicas como “doo, doo wop”, “doom, doom, doom, doo” o “sha na, na” para reemplazar con sus voces el acompañamiento de los instrumentos del rock and roll, a los que no tenían acceso. Estas armonizaciones se basaban en un tenor solista, dos voces intermedias de relleno y un bajo profundo¹⁹.

Los dos solistas que primero grabaron “Marcianita”, en cambio, Billy Cafaro y Sérgio Murilo, lo hicieron desde el nuevo estilo juvenil de canto de un rock and roll blanco de raíces negras. Se trata de una voz espontánea y natural, heredera del *crooning*, cercana al micrófono, de gestos quebrados y cortes bruscos, con sílabas sincopadas, acentos y *sforzati*, y gritos y gemidos que corresponden a nuevas formas de ornamentar el canto en la música popular blanca.

Las cuatro grabaciones en las que la palabra *rock and roll* es pronunciada en inglés, las de Cafaro, Murillo, Jaime y Caetano —quien la reemplaza por “ye, ye, ye”— son las más rockeras de todas. Aún no existía un rock nacional cantado en español o portugués, y solo se rockeaba en inglés. Estas son las versiones que no retienen el tempo del puente, como lo hace el swing, permitiendo que la palabra *rock and roll* sea cantada más rápida y sincopadamente.

El otro elemento rockero de estas versiones es el uso de *riffs* instrumentales, que en forma recurrente acompañan la voz. En el caso de Cafaro y Murillo se trata de un *riff* de nota repetida (Re, Re, Re, Re), derivado del primer motivo sincopado del canto: “Ignorada”.

Elementos del rock and roll en “Marcianita”¹

	Flamingos	Billy Cafaro	Sérgio Murillo	Caetano/Os Mutantes	Léo Jaime
Voces	Doo wop	Juvenil: cortes bruscos, ornamentos gritados, <i>s/z</i> cerca del micrófono	Juvenil: cortes bruscos, grito	Tropicalia/rock: gemidos y gritos	Rock/pop
Instrumentos		Riff guitarra eléctrica con nota repetida primer motivo del canto	Riff piano con nota repetida del primer motivo del canto	Balada Rock progresiva: guitarra distorsionada sonidos aislados Improvisación divagatoria	Rock/pop
Riff		Re, Re, Re, Re	Re, Re, Re, Re		
Instrumentación	Rock and roll	Combo rítmico independiente	Rock and roll	Rock	Rock/pop
Bajo				Beatle, protagonista y dialogante con el canto	
Batería				Rock (<i>fills</i>)	Rock
Solo del interludio	Piano y guitarra eléctrica				Guitarra eléctrica y órgano
Interludio				Hablado y gritado; locura colectiva	Repite estrofa en versión instrumental
Tempo del puente		No retiene	No retiene Piano con tresillos tipo Fats Domino	No retiene, más agitado con bajo en corcheas	No retiene
Rock and roll		Inglés, agitado, nota corta, ornamento gritado: “roOoll”	Inglés, agitado, nota corta	Inglés, clímax, “ye, ye, ye”	Inglés, clímax

¹ Se omiten las dos versiones NN, que casi no poseen elementos del rock and roll.



La versión de Caetano Veloso y Os Mutantes es plenamente rockera, transformando a “Marcianita” en una balada de rock progresivo en portugués, con una guitarra distorsionada, un bajo dialogante tipo Beatle, una batería que hace todos los *fills* o rellenos correspondientes, y un ambiente de locura colectiva característico de fines de los años sesenta. Mal que mal, en 1968 Caetano y Os Mutantes estaban a dos años del anunciado encuentro marciano.

Canción en pasado, presente y futuro

Desde que en los locos años veinte una semidesnuda Josephine Baker encarnara a un gorila bizco sobre los escenarios de París, hasta que la puertorriqueña Tongolele —Yolanda Montez—, encandilara con su cuerpo vibrante al público latinoamericano de los años cincuenta, parecía que la mujer había probado todas las formas de expresar su sensualidad en la escena. Pero algo sucedió en la pista de baile y aparecieron miles de jovencitas que volaban por los aires al ritmo del rock and roll. Estas adolescentes se encontrarían en 1960 con la píldora anticonceptiva, comenzando una revolución sexual que dejaba obsoleto medio siglo de sensualidad escénica e iniciaba su decadencia como expresión artística. Este fue un cambio tan radical como cuando la mujer comenzó a bailar sin corsé en la década de 1920, liberando torso, brazos y piernas justamente al ritmo del charleston.

“Marcianita” es una canción de amor despedido, temática recurrente en las canciones de amor, pero esperanzadora, aunque sea mediante la quintaesencia del amor platónico: enamorarse de una extraterrestre. No importan sus condiciones físicas, que son más bien atributos humanos —blanca, negra, espigada, pequeña, gordita, delgada—. Lo que importa es el apego al molde tradicional de la mujer: fidelidad, recato, abstinencia, autocontrol. Podrá bailar el liberador charleston, pero bajo el manto protector del foxtrot, que reinaba desde los años treinta poniendo orden a tantas jovencitas que ya se habían sacado el corsé y que luego volarían por los aires.

Este conflicto entre lo establecido y lo nuevo se sustenta musicalmente en el conflicto entre el jazz y el rock and roll, que es también un conflicto generacional. El conflicto se produce en el presente —manifestado por el rock and roll—, pero un presente que es soslayado con la restauración del pasado y la ensoñación del futuro. El diálogo entre presente, pasado y futuro en “Marcianita” se ha expresado desde los inicios de esta canción y sus originales múltiples; luego continúa al acercarse al esperado encuentro de 1970 y culmina en la actualidad, aunque algo desarticulado bajo el manto homogenizador del pop.

A comienzos de la era espacial, máxima expresión de la modernidad en plena Guerra Fría, “Marcianita” nos habla de predicciones científicas que vaticinan la llegada del hombre a Marte en 1970. Cuando la canción enuncia el futuro es cuando comienza el interludio instrumental, abordado paradójicamente desde un jazz revivido. Solo en la versión de Caetano Veloso —y secuelas como la de Fabiano Medeiros— se explora una sonoridad futurista, cercana a la sicodelia. En los otros casos se trata de un jazz conservador o restaurado, que finalmente resulta más afín al contexto de una canción popular que el jazz moderno de los años cincuenta²⁰.

En un mundo frágilmente equilibrado por la Guerra Fría, las representaciones de extraterrestres son más bien amenazantes en la época de “Marcianita”. Es una alteridad demasiado incierta y, por lo tanto, peligrosa. ¿Cómo establecer una relación de amor con alguien así? Es como si la amenaza de liberación de la mujer se expresara también como una amenaza extraterrestre para el poder masculino reinante. Al revisar las imágenes del cine de ciencia ficción europeo y estadounidense de los años cincuenta, podemos ver el terror que significaba la amenaza extraterrestre. En varios casos, los afiches de estas películas muestran a extraterrestres raptando a mujeres terrícolas, como si el ansiado encuentro se hubiera producido fatalmente al revés. Las representaciones antropomorfas de marcianas también resultan maléficas y aterradoras²¹. En este caso no se altera el cuerpo humano, que es femenino,

como ocurre cuando se representa al supuesto género masculino marciano, sino que se exagera su sensualidad, transformando a nuestra marcianita en una *femme fatale* muy lejana a esa chica idealizada en la canción²².

Al ser diminutivo, “Marcianita” invita a una representación amigable de la alteridad femenina: una chica *que sea sincera, / que no se pinte, ni fume, / ni sepa siquiera / lo que es rock and roll*. Alguien de quien el adulto despechado pueda enamorarse con seguridad. Esta es la imagen que fue incluida en el LP de Billy Cafaro de 1959 y que se incluye en el CD de Caetano de 1993, aunque ahora convertida en niña.



Argentina, 1959



Brasil, 1993

En todo caso, es probable que Galvarino Villota y José Imperatore no estuvieran del todo conformes con estas marcianitas, que tienen los labios pintados, usan minifalda o trajes ajustados y ya deben saber lo que es el rock and roll. En su “Marcianita”, Villota e Imperatore buscan a una mujer que ya estaba dejando de existir a fines de los años cincuenta, pero que los hombres parecen seguir añorando. De este modo, cabe preguntarse si la restauración del pasado y la ensoñación del futuro en “Marcianita” no fue una forma de evadir un presente percibido como amenazante por el mundo adulto masculino en época de Guerra Fría, liberación de la mujer y rock and roll.

¹ Los Flamingos fueron: Ariel Arancibia, Armando Navarrete, Ernesto Vera y Juan Patiño.

² Ver CD *Los números unos del pop español* y la serie histórica de TV española *Cuéntame como pasó*, 2004.

³ Ver Severiano, 1999.

⁴ Bobby di Carlo, cantante asociado a la Jovem Guarda, también hizo una grabación de “Marcianita” a comienzos de los años sesenta con acompañamiento jazzístico, claramente influido por la grabación de Murilo. Ver www.youtube.com/watch?v=cVGPCVAc64c [acceso 1/2012].

⁵ CD *Rumo ao Vivo*. San Pablo: Camerati, 1992.

⁶ Ver www.youtube.com/watch?v=Z-1kgI058CQ [acceso 1/2012].

⁷ Ver www.youtube.com/watch?v=PFbcGomMIQo&feature=related [acceso 1/2012].

⁸ Ver a Las Bay Biscuits en www.youtube.com/watch?v=MfffcVw91uo [acceso 1/2012].

⁹ Ver www.youtube.com/watch?v=Xes8ViUsKxs [acceso 1/2012].

⁰ Más sobre reescritura, traducción, versión y plagio en Campos García, 2001.

¹ Otras versiones tropicalizan a “Marcianita”, observándose una oposición salsa/cumbia, como las de la Sonora Matancera con Celia Cruz, la Sonora de Lucho Macedo en Perú y la de Luisín Landaez en Chile. Celia Cruz canta: *Quiero un chiquito de Marte / que sea sincero / que no me salga, no fume / ni sepa siquiera / lo que es chachachá*.

² Tendencia que influía en comedias musicales chilenas como *La Pérgola de las Flores* (1960) y *Charleston* (1962).

³ De este modo, los profesores de baile intentaban sacarle partido a un género insuficientemente sistematizado coreográficamente en los años veinte. Ver Benvenuti, ca. 1952.

⁴ Ver González y Rolle, 2005.

⁵ En un concierto de la Estudiantina San Francisco de la Selva, de Copiapó, Chile, en 2007, por ejemplo, “Marcianita” es presentada con trajes y bailes de los años veinte. Ver: www.youtube.com/watch?v=uX25dNU_pVg [acceso 1/2012].

⁶ Situación destacada en el montaje de “Marcianita” en *Una noche en el Goyescas* (González, 2007).

⁷ Algo que Léo Jaime se encarga de actualizar cuando ya habían pasado 35 años desde el supuesto encuentro de 1970, cantando: *En el año estelar 5000 casaremos los dos*.

⁸ Ver Cravo Albin, 2006: 562.

⁹ Más sobre *do wop* en Carlin, 1993: 21-22.

⁰ Este nuevo jazz era más bien el utilizado en la banda sonora de las películas de espionaje, según el modelo proporcionado por John Barry para los filmes de James Bond.

¹ Ver Nourmand, 2006: 90, 101, 107 y 113.

² Ver www.vlaff.org/en/node/2388 [acceso 1/2012].

SIETE {

La mujer sube a la escena

Los estudios feministas y de género, secuela de los movimientos de liberación femenina de los años sesenta, se incorporaron a la musicología recién a comienzos de los años noventa, lo que puede ser un nuevo indicador del retraso de la musicología respecto de los avances de las humanidades y las ciencias sociales. Sin embargo, este hecho también nos indica la particular dificultad que enfrenta la musicología al querer situar la música en el pensamiento humano. Si la música lo dice todo y no dice nada, como afirma [Lawrence Kramer \(2008\)](#), si los propios músicos no encuentran palabras para expresar lo que hacen y si los auditores tienen dificultad para expresar lo que la música les produce, cabe preguntarse si esto ocurre solamente por una falta de puesta al día del discurso sobre música o también por la propia naturaleza abstracta o no representativa de ella.

Desde que la preocupación por el desfase de la musicología, de las humanidades y las ciencias sociales empezó a ser expresada públicamente a mediados de la década de 1980 por musicólogos como [Joseph Kerman \(1985\)](#), comenzaron a desarrollarse propuestas para cerrar esa grieta, o al menos para estrecharla. En ese contexto aparecieron los estudios feministas en musicología con el trabajo de [Susan McClary \(1991\)](#) y [Marcia Citron \(1993\)](#), entre otras. Estos trabajos pronto derivaron en los estudios musicales de género.

Citron y McClary exploran aspectos concomitantes en la relación de la música y los músicos con cuestiones de género. En el caso de Citron, se trata de cuatro aspectos básicos: el problema de género en la construcción del canon musical; la música como una práctica discursiva de género; la idea del profesionalismo en la mujer; y la recepción crítica de música hecha por mujeres. Por su parte, McClary desarrolla cinco relaciones entre música y género. La primera es la construcción musical del género y la sexualidad, con énfasis en la construcción sonora de caracteres en el madrigal de Monteverdi y en la ópera en general. La segunda tiene que ver con aspectos de género en la teoría musical, como las denominaciones de masculina y femenina para la terminación fuerte o débil en el primer o segundo tiempo del compás, respectivamente, y la vinculación de lo rítmico con lo masculino y de lo melódico con lo femenino.

La tercera relación entre música y género explorada por McClary apunta a la construcción de género y sexualidad desde la narrativa musical misma, tal como lo plantea Citron, ejemplificado en las ideas de climax, deseo, atracción y rechazo, y a la definición de temas musicales masculinos y femeninos, especialmente en la forma sonata. La cuarta relación pretende explorar la música como discurso de género, considerando desde la encarnación mitológica de la música en una mujer o musa hasta la reacción masculinizante del modernismo riguroso ante la histeria y sentimentalismo romántico y popular. La relación de la música con lo femenino, por ejemplo, no haría deseable la formación musical entre los jóvenes británicos, que poseen una formación escolar fuertemente masculinizante, lo que explicaría la baja presencia de compositores británicos en el panorama musical internacional, hecho que no se condice con la importancia económica, política y cultural que ha tenido Gran Bretaña en el mundo.

Finalmente, McClary está interesada en estudiar las estrategias discursivas de las mujeres músicas, por medio de las cuales han debido sobreponerse a los obstáculos que enfrentan para participar plenamente del campo de la creación musical, incluso llegando a negar la posibilidad de escribir música desde su condición de mujer y alegando hacer simplemente música (1991: 7-19).

De las cinco preguntas o problemas de estudio que propone Susan McClary, dos han guiado el presente capítulo: la construcción musical de lo femenino —considerando la sustentación, respuesta o negociación de códigos sociales históricos de género— y las estrategias discursivas de las mujeres músicos para vencer los obstáculos a su carrera. En sintonía con este último problema están las ideas de Marcia Citron en relación a explorar el problema del profesionalismo de la mujer, considerando que deben cumplir papel de madres, esposas y artistas a la vez.

La pregunta básica es, entonces, por aquello que hace particular la presencia de la mujer en la música. ¿Es posible hacer música desde la condición de género? ¿En qué consistiría la diferencia, en términos expresivos, de contenidos o estéticos? Esto ya ha sido planteado en literatura, tanto por la búsqueda de lo femenino en la escritura como por la definición de géneros literarios femeninos, como el diario de vida, por ejemplo. Sin embargo, la mayoría de los estudios feministas han rehusado afirmar de manera categórica la existencia de una manera femenina o masculina de componer, como señala [Pilar Ramos \(2003: 63\)](#). Más bien ha habido pronunciamientos sobre las particularidades de las carreras y la producción musical de compositoras, cantantes, instrumentistas y directoras a lo largo de la historia europea y latinoamericana de música docta, folclórica o popular.

No podemos negar el reconocimiento que la mujer chilena ha tenido en cuanto a su capacidad artística. En cualquier recuento histórico —cultural de la primera mitad del siglo XX, no faltan ejemplos de escritoras, poetisas, escultoras, pianistas y cantantes líricas. Lo mismo se puede decir del resto de América Latina. A partir de la segunda mitad del siglo, se suman las cantautoras y estrellas de la canción, como veremos en este capítulo. Las compositoras, en cambio, tienden a aparecer en forma estable a lo largo del siglo, siempre en número muy reducido y sin

experimentar un crecimiento evidente a fines del siglo XX, a pesar de la plena incorporación de la mujer a la vida republicana del país y del amplio desarrollo de los movimientos feministas y de los estudios de género en el campo musical.

La presencia de compositoras mujeres dentro de las cuarenta obras chilenas canónicas que abordo en el último capítulo es mínima: figura solo una, Leni Alexander, con sus *Cinco epigramas para orquesta* de 1952. Es como si se mantuviera el statu quo moderno que alega una supuesta falta de profesionalismo y originalidad de la mujer en la creación musical; algo que, evidentemente, la musicología feminista se ha encargado de desmontar aunque el canon compositivo chileno no lo haya hecho.

La condición de intelectual de la mujer chilena, fraguada en el salón decimonónico, fue sustentada por su temprana incorporación al sistema educacional, tanto escolar como universitario. Esto le permitió ganar posiciones sociales durante la primera mitad del siglo XX, beneficiándose especialmente la mujer de clase media. Sin embargo, esta incorporación fue lenta, tanto en el plano de los derechos cívicos como del canon musical. Recién en 1949, por ejemplo, se aprobaba el voto femenino parlamentario y presidencial, veinte años más tarde que en Ecuador y medio siglo después que en Nueva Zelanda, por ejemplo.

En las siguientes páginas abordo las formas de construcción de cuatro personalidades artísticas desarrolladas por la mujer a lo largo del siglo XX chileno: la cantora, la cantante, la cantautora y la estrella de la canción. Por un lado, estas cuatro personalidades surgen de procesos sociales que llevaron a la mujer a ocupar papeles más protagónicos en la sociedad y a la vez los estimulan. Por el otro, estas personalidades confirman el canon artístico establecido y a la vez lo desafían.

De cantora a cantante

En la década de 1920 se produjeron cambios importantes en los modos de socialización en las principales ciudades europeas y americanas, aumentando la actividad pública de diversión y con esto la demanda por la música. Al teatro, utilizado en Chile desde el siglo XVIII por músicos y cantantes, y a las tradicionales chinganas o tabernas y casas de canto, se sumarán en los locos años veinte el cabaret, el salón de baile y de patinaje con música, y la sala de cine silente o mudo como escenarios para la música popular. A esto se agregaba el desarrollo de la industria discográfica, con la fabricación y distribución en el país de discos Victor y Odeon grabados en Buenos Aires por músicos chilenos y argentinos; y de la radiotelefonía, con el inicio de las transmisiones de Radio Chilena en 1923 gracias a la entusiasta y desinteresada participación ingenieros, gente de teatro, músicos y cantantes clásicos y populares.

Toda esta actividad industrial confluía en un sistema productivo y de consumo de estrellas, desarrollado en Iberoamérica a partir del auge del cuplé, de los espectáculos de variedades, de las compañías de revista y del circo. Estos fueron escenarios protagonizados musicalmente por la mujer, la que con su voz, su cuerpo y su canto hacía de la estrella del cine silente —desde donde se había construido el concepto de estrella para la cultura de masas—, una estrella de carne, hueso y voz.

La década de 1920, que marcaba el inicio de la cultura de masas en Chile, trajo la emergencia de sectores populares en la vida pública de la nación, lo que generaba un intenso debate, pues estos eran actores exigentes y relevantes, entre los que imperaba un igualitarismo que amenazaba la tradicional posición hegemónica de la elite social chilena. Si a esto sumamos el ascenso de las capas medias gracias a la educación y la incorporación de la mujer a la vida intelectual del país, se completa el cuadro que puso en jaque las ideas tradicionales de identidad nacional, señalando la existencia de una cultura popular urbana modernizante y democratizadora¹.

En un ambiente progresivamente cargado de tensiones sociales, con demandas radicales y urgentes, la defensa de estas tradiciones se convirtió en una cuestión de primera importancia para la elite social de la época. Era necesario preservar el folclor de la arremetida de la cultura popular urbana cosmopolita, garantizando su naturaleza tradicional y su carácter emblemático. De este modo, la cantora campesina primero y la folclorista después, ingresaron en gloria y majestad al imaginario sonoro dominante, manteniendo una presencia central en la radiotelefonía y discografía nacional entre las décadas de 1920 y 1950, y proyectando su legado hasta la actualidad.

Fue en los años veinte que las cantoras campesinas dejaron el anonimato desde el que animaban faenas agrícolas, rodeos, bodas, santos y velorios, independizándose de los dúos y tríos de hermanas que integraban, para iniciar una carrera como solista. En el naciente campo de la música popular chilena de masas de la época, se destacaron dos mujeres de distinto origen social: la cantora campesina Rosa Cataldo, que cantaba tonadas y cuecas en teatros de Santiago, y la soprano Blanca Tejeda de Ruiz, dama chilena de salón que grababa en Buenos Aires tonadas, canciones y cuecas tradicionales y de su autoría para el sello Victor.

A partir de los años treinta, tres cantoras e incipientes folcloristas lograron una presencia destacada en las

grabaciones discográficas y en las ondas radiales: Derlinda Araya, con sus programas en Radio El Mercurio de Santiago y sus grabaciones para Victor; Esther Martínez, concertista en guitarra que integraba Las Cuatro Huasos (1936); y Petronila Orellana, también de Radio El Mercurio y autora de las populares cuecas “Chicha de Curacaví” y “Los lagos del sur”, grabadas por Odeon. La labor discográfica y radial de estas mujeres aumentó los grados de masividad del folclor chileno, contribuyendo a la consolidación de un público y de una demanda desde la ciudad por la música del campo. Asimismo, ellas prepararon la llegada de la folclorista a la cultura de masas, lugar que ocuparán más tarde Margot Loyola, Violeta Parra y Gabriela Pizarro, por nombrar a las más destacadas.

Sin embargo, las cantoras del disco y de la radio no podían competir con las agrupaciones de música popular argentina, cubana y estadounidense, que a fines de los años veinte ya anunciaban su reinado en la industria discográfica internacional. De este modo, comenzó un proceso de masculinización de la música folclórica en la escena, con la formación de dúos y cuartetos de huasos. Ellos integraron a su espectáculo criollista tanto el repertorio de las cantoras mediatizadas como el de las agrupaciones latinoamericanas y estadounidenses, haciéndose cargo del marcado acento internacional del consumo musical chileno. Los dos grupos centrales de esta nueva tendencia: Los Cuatro Huasos (1927) y Los Quincheros (1936), incluyeron repertorio de distinta procedencia en sus presentaciones y grabaciones, compartiendo las tonadas y las cuecas con boleros, guarachas, tangos, corridos y one-steps.

La mujer encontró un nuevo espacio en la escena del criollismo musical recién a comienzos de los años cincuenta, manteniéndose más apegada al repertorio de las cantoras y folcloristas que la antecedieron. Atrás quedaba la impavidez de la cantora campesina —como la define Violeta Parra— que parecía avergonzada cuando cantaba, escondiéndose detrás del brazo de la guitarra y concentrando toda la emoción en su garganta². Ahora estamos ante la figura de la mujer como cantante popular completa, erguida en medio del escenario, con su voz, sus gestos, su vestuario y su cuerpo formando parte integral del espectáculo. En ese momento comenzaba la masificación de un tipo de vestuario de la mujer campesina chilena que habría sido tomado de la indumentaria de china poblana de la mujer mexicana, que las chilenas veían en el abundante cine mexicano que se exhibía en el país en las décadas de 1940 y 1950.

La incorporación de la mujer a la escena musical criollista o típica, coincidía con la llegada al Congreso en 1953 de la primera parlamentaria chilena, María de la Cruz. Este hecho marcaba la culminación de una larga etapa de modernización social para la mujer chilena, iniciada en 1946 con la creación del Partido Femenino Chileno y la promulgación del voto femenino en 1949. Continuando con la tendencia del género revisteril de pasar revista y parodiar el acontecer político y social de la época, la naciente Compañía de Revistas Bim Bam Bum destacaba este acontecimiento con su revista *Polleras al Congreso* presentada en 1953 en el Teatro Ópera de Santiago.

En 1953 se formaron los conjuntos Silvia Infantas y Los Baqueanos (1953-1960) y Fiesta Linda (1953-1977), con Carmen Ruiz como solista, además de La Compañía de Revistas Bim Bam Bum. Recordemos que del año anterior es la única obra de una compositora que ha entrado al canon de la música chilena del siglo XX: *Cinco epigramas para orquesta* de Leni Alexander, quien acababa de obtener su ciudadanía luego de llegar refugiada al país en 1939 con su familia judío-polaca. De este modo, entre 1952 y 1953 la mujer chilena, junto con llegar al Parlamento, llegaba en plenitud a los distintos escenarios de la música, desde los más frívolos a los más serios.

Tal como María de la Cruz en la política, Silvia Infantas había iniciado su carrera a mediados de los años cuarenta, integrando el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Esto le daba el dominio escénico necesario para convertirse en estrella del folclor y comenzar a exportar esta nueva propuesta de la música chilena junto a Los Baqueanos, primero, y a Los Cóndores, después. Simultáneamente, Ester Soré —La Negra Linda—, regresaba a Chile luego de permanecer dos años en Argentina, y Los Cuatro Hermanos Silva —con Olimpia Silva— alcanzaban protagonismo en la escena nacional antes de emigrar a México. Con la cantante de folclor se incrementaba la internacionalización de la música popular chilena, iniciada por los conjuntos masculinos de huasos en los años cuarenta.

También en 1953 nacía Violeta Parra como folclorista, comenzando su labor de recolección folclórica que la llevaría al encuentro de su autenticidad creadora. El inicio de esta labor la hizo merecedora del premio Caupolicán como mejor folclorista del año, reafirmando el pleno reconocimiento del que gozó Violeta en el Chile de los años cincuenta. Por su parte, Margot Loyola, ya independizada del dúo con su hermana Estela, dictaba cursos de folclor en las escuelas de temporada de la Universidad de Chile, donde en 1955 surgirá el conjunto mixto de proyección folclórica Cuncumén, que le otorgará una nueva plataforma artística y cultural a la mujer chilena.

Las nuevas artistas del folclor de los años cincuenta se diferenciaban de las cantoras y folcloristas por su emisión vocal más depurada, su cuidada vestimenta, su repertorio más amplio y su actitud más desenvuelta sobre el escenario. En este sentido, Silvia Infantas y Ester Soré crearán escuela. La primera, por su experiencia como actriz, y la segunda, gracias al desarrollo artístico que le brindaban los auditorios radiales desde los años treinta. Al mismo tiempo, la incorporación de una voz femenina al trío huaso de barítonos y tenor enriquecía la armonía vocal de la

que será llamada música típica, haciéndola más clara y variada. La primera voz femenina quedaba a una distancia mayor de las voces secundarias masculinas, destacándose mejor. Asimismo, como se trataba de un canto con micrófono —no gritado como el de las cantoras campesinas—, eran audibles suspiros e interjecciones, aumentando la expresividad y cercanía de la interpretación³. Con la cantante de música típica, la gracia, picardía y donaire de la mujer chilena se expresaron en plenitud sobre la escena, el disco, la radio y el cine nacional. Parlamento e industria musical marchaban de la mano, entonces, en la plena incorporación de la mujer a la vida de la nación.

Tal como sucedía con las cantoras campesinas, que preferían actuar en dúos o tríos de hermanas para cuidarse mutuamente en el ambiente festivo y nocturno que frecuentaban, la cantante de música típica tendrá relaciones sentimentales o sanguíneas al interior de su conjunto, lo que hará más estable su permanencia en la vida artística. Para una mujer era más difícil hacer giras sola, negociar contratos, cobrar derechos y hacer publicidad, por lo que la compañía de un hombre resultaba muy necesaria. “Una mujer no debe andar discutiendo de plata”, afirmaba la baladista Gloria Simonetti a fines de los años sesenta⁴.

Como señala Citron (1993: 85-86), el profesionalismo problematiza la femineidad de la mujer, amenazando su autoimagen tradicional, más centrada en la vida privada y la formación de una familia. De este modo, tarde o temprano, la mujer interrumpirá su carrera artística ante la opción del matrimonio y la maternidad. Esto sucederá en Chile con la exitosa pero intermitente carrera del dúo Sonia y Myriam (1941-1964) y con la breve trayectoria del cuarteto de Neofolklore Las Cuatro Brujas (1964-1966). En efecto, a pesar de lograr una carrera meteórica en un par de años con un centenar de exitosos arreglos y grabaciones a cuatro voces, Las Cuatro Brujas tuvieron que cambiar a dos de sus integrantes en un corto período y finalmente disolverse debido a la incompatibilidad de la vida artística con su condición tradicional de mujer⁵.

Cantautora

Luego de su triunfal llegada a la escena criollista nacional, la mujer pareció experimentar un retroceso como artista del folclor. Esto sucedía debido a que los movimientos de renovación del folclor chileno y latinoamericano de los años sesenta y setenta estaban basados en los conceptos de autor y de compositor, sustentando una cantautoría de raigambre trovadoresca. De este modo, el fuerte sesgo masculino del canon imperante para la idea de autor y compositor, desplazaba a la mujer de los nuevos movimientos de renovación del folclor. Desde el canon artístico se percibía a la mujer con falta de profesionalismo y originalidad, algo que la musicología feminista se ha encargado de cuestionar⁶.

Con la excepción de la mexicana Amparo Ochoa y de la chilena Isabel Parra, las pocas mujeres que participaron de la cantautoría latinoamericana fueron principalmente intérpretes, como Mercedes Sosa, condición en la que no aparece el hombre. Incluso Isabel Parra, reconocida cantautora, inició su carrera como intérprete. Su primer LP (Demon, 1966) está dedicado a canciones de su madre y del folclor venezolano. Fue en su segundo LP de 1968 donde empezaron a aparecer canciones propias, aunque siempre musicalizando textos de otros autores, como “Al centro de la injusticia”, sobre un texto de Violeta. El primer LP de su hermano Ángel (Demon, 1965), en cambio, ya incluye dos canciones propias y a partir del segundo la mayoría de ellas lo son.

El hecho de ser mujer, entonces, permite que un artista se desarrolle como intérprete en un movimiento fuertemente autoral como es el de la cantautoría y la nueva canción latinoamericana. La condición de intérprete de la mujer es a la que la historiografía musical le ha prestado mayor atención. Debemos admitir que esto también pone en evidencia la importancia de las voces y cuerpos de quienes cantan en la configuración o “realización” de la propia canción, como veíamos en el quinto capítulo. Debido a esto, no importará que Edith Piaf, por ejemplo, no sea la autora de las canciones que popularizó, pues el público las asocia con ella. Se trata de canciones que cobran vida o que se completan como objeto estético a través de una interpretación en particular. Algo similar ocurre, entonces, con Mercedes Sosa. Lo interesante, para efecto de los estudios de género, es que no haya equivalentes masculinos de cantantes que no sean compositores o autores en la nueva canción, la nueva trova o la MPB —Música Popular Brasileña—. Donde sí los hay es en géneros de menos aspiraciones artísticas, como el bolero y la balada, por ejemplo.

La gran excepción es Violeta Parra, que irrumpió en un espacio reservado al hombre, ya sea apropiándose del canto en décimas de los poetas populares chilenos o haciendo que la palabra cantautor se enunciara también en femenino. Como señala Citron (1993: 81), si el compositor ya es un *outsider* social, la mujer compositora será una doble *outsider*, pues además lo es del canon profesional y artístico masculinizante. Esto puede causarle problemas en la imagen de sí misma y en la construcción de su propia identidad. Sin embargo, esto no parecía preocuparle a Violeta Parra, quien hizo de su doble y hasta triple condición de *outsider* —debido a su origen campesino— su

forma y condición de vida.

Tal como se espera de todo cantautor, las canciones de amor de Violeta Parra son fuertemente autobiográficas. Un cantautor debe compartir con su público sus propias vivencias, posiciones y visiones de mundo mediante la canción y el acto performativo, lo que Violeta hacía con toda propiedad. Para Violeta Parra, la mujer está al mismo nivel del hombre en el amor: ella es la que elige, la que invita, quien ama, quien es dejada y también deja de amar⁷.

Violeta Parra posee una tercera condición de *outsider*: la de encarnar una alteridad social de componentes culturales, étnicos y de clase. Se trata de una encarnación que se realiza performativamente, puesto que es sobre el escenario, en la radio y en el disco que Violeta ejerce como cantora campesina y reivindica raíces mapuches; en definitiva, donde pone en práctica su alteridad social. En su opción arte-vida, Violeta Parra encarna la condición de *outsider* desde su actividad artística, haciendo del mundo su escenario y de la escena su mundo⁸. Su origen campesino de la zona centro-sur de Chile, la sitúa dentro del marco desde el cual el Estado, la elite y la industria musical habían construido la identidad sonora de la nación. De este modo, Violeta tensiona desde dentro el concepto hegemónico de identidad nacional, mostrando sus fisuras al hacer hablar a la diversidad étnica, cultural y social que compone a la nación chilena a través de sus canciones y modo de interpretarlas. Al hacer del mundo su escenario, para Violeta Parra vivir y morir es performar su alteridad⁹.

Solo su hija Isabel, como hemos visto, desarrolló una carrera como cantautora en Chile después de la muerte de Violeta, transformándose en la figura femenina de la Nueva Canción Chilena. Isabel continuaba la postura crítica de su madre ante la sociedad y la demanda por su libertad de vivir y ser mujer. Con motivo del lanzamiento de su primer LP para el sello Demon en 1966, Camilo Fernández se refiere a la voz de Isabel Parra como “dulce y amarga, tierna y violenta”, llora y sonríe cantando, afirma. Estos rasgos, sumados a los de una personalidad franca pero reservada, acompañarán la imagen pública de Isabel Parra a lo largo de su carrera¹⁰.

La autonomía de la mujer en la escena musical latinoamericana ocurría cuando se comenzaba a hablar directamente de la emancipación de la mujer, con el cambio de las formas de trato intergenérico y de las convenciones sociales en materia de costumbres, lenguajes y vestuarios. Cambios cercanos también a la emergencia de la cultura juvenil, donde hombres y mujeres tendrán un protagonismo similar, y lucirán similares.

Estrella de la canción

Junto a la música típica, donde la mujer desempeñaba un papel protagónico sobre el escenario, aunque acompañada de hombres, tres tendencias de la música popular del Chile de los años sesenta tuvieron mujeres en papeles protagónicos: la balada, el cancionero latinoamericano y la nueva ola. En efecto, es en la década de 1960 cuando la mujer chilena comenzó a desarrollar una carrera como cantante solista en plenitud. En la balada se destacaron Monna Bell —ganadora de la primera versión del Festival de Benidorm (1959)— y Gloria Simonetti, y en el cancionero latinoamericano Ginette Acevedo, con repertorio litoraleño argentino y Palmenia Pizarro con vals peruano y bolero. La nueva ola, en cambio, será una corriente pródiga en intérpretes femeninas.

En efecto, entre 1960 y 1966 alcanzan un sitio destacado en la industria musical chilena las nuevaoleras Nadia Milton, Fresia Soto, Gloria Benavides, Cecilia, Marisa y Luz Eliana, a las que se sumaron Isabel Adams, Gloria Aguirre, Sussy Vecky y María Teresa, entre otras. Nunca había habido tantas estrellas femeninas de la canción activas en Chile, ni tan jóvenes. En este caso, no solo era su condición de mujer la que contaba, sino que la de mujer joven, condición que, si bien estuvo presente antes en la cantante popular, ahora se hacía evidente.

Los modelos preponderantes para las cantantes chilenas de la nueva ola fueron las nuevas cantantes juveniles norteamericanas de los años cincuenta, quienes, a pesar de las condiciones complejas en las que tuvieron que trabajar, alcanzaron un importante desarrollo artístico y comercial¹¹. En una época de fuerte gravitación de Estados Unidos en la cultura de masas latinoamericana, grupos como The McGuire Sisters, The Chordettes, The Shirelles, The Ronettes y Las Supremas, impusieron éxitos juveniles en Chile en voz de mujer, mientras que cantantes norteamericanas como Brenda Lee y Connie Francis sirvieron de modelo para varias estrellas de la nueva ola chilena.

Algunas de ellas, como Nadia Milton y Gloria Benavides, eran cantantes infantiles de la radio y el disco a mediados de los años cincuenta. De este modo, sin tener que interrumpir sus incipientes carreras por el cambio de voz, como ocurría con los cantantes infantiles masculinos, podían pasar directamente a ser cantantes juveniles. La condición femenina, entonces, favorecía la continuidad entre la práctica infantil y adolescente en la canción popular, y explica, en parte, la amplitud de la presencia femenina en la música juvenil de los años sesenta.

La juventud comenzaba a ser sinónimo de innovación, creatividad y cambio, categorías detentadas hasta entonces solo por artistas, filósofos y políticos, todos hombres adultos y blancos, por cierto. La industria musical

supo usufructuar muy bien de esta tendencia, llevando innovación, creatividad y cambio al terreno de la moda y el consumo masivo, explotando nuevos bailes derivados del rock and roll e introduciendo en forma permanente a nuevas estrellas juveniles de la canción.

Motores de esta industria en Chile fueron los sellos RCA y EMI Odeon, productores discográficos como Camilo Fernández y estaciones radiales de Santiago y Valparaíso como Portales y Minería, con su tradicional formato de show de aficionados. El Festival de la Canción de Viña del Mar y la prensa juvenil de los años sesenta, también constituyeron engranajes centrales para este desarrollo. Los ejecutivos chilenos de RCA conocían de cerca los éxitos juveniles desde la llegada del rock and roll en 1955 y de los *pretty faces* —caras bonitas— en 1960. De este modo, RCA comenzó grabando en Chile a las quinceañeras Nadia Milton, Fresia Soto y Gloria Benavides. En 1962 se sumó EMI Odeon con el torbellino desatado por Cecilia a sus diecinueve años de edad. Luego apareció el sello Polydor con Marisa y el sello Demon de Camilo Fernández con Luz Eliana, ambas de veinte años.

Los astros de la nueva ola chilena eran jóvenes y jovencitas que cantaban en inglés, castellano o italiano desde tango europeo hasta slow rock. Casi no tenían trayectoria artística antes de llegar al disco —un hecho impensable en el pasado—, derivando directamente de los programas radiales de aficionados al estudio de grabación. Los requisitos eran poder cantar, lucir bien y ser joven. Era muy importante para estos cantantes y sus sellos el rápido desarrollo de una imagen pública como estrellas. Las revistas juveniles y de espectáculo desempeñaron un papel central en este propósito, aportando portadas y contraportadas, fotos de reportaje y de estudio, entrevistas, crónicas, fotonovelas y secciones de chismes, en una permanente exposición mediática que llegó a su clímax en la segunda mitad de los años sesenta. En su cometido, la prensa, en comunión con la industria musical, definió atributos para cada estrella desde los cuales construía su personalidad mediática. Hermosura exótica para Fresia Soto —“Cholita de ojos celestes”—; ternura para Gloria Benavides —la cantante niña-mujer—; desenfado para Cecilia —y su beso de taquito—; y dramatismo para Luz Eliana —muy apropiado para el jazz, donde también alcanzó notoriedad.

“A los 21 años, Fresia está convertida en una mujer atractiva, de bien esculpida figura, con una simpatía envidiable, además de su exquisitez en la escena y talento innato para la interpretación”. No podía empezar mejor el primer reportaje que le dedicaba la revista *El Musiquero* a Fresia Soto, publicado para la Navidad de 1968. Sin embargo, el reportaje se centraba en el conflicto de la artista juvenil que quería independizarse de su familia, tensionando la relación con sus padres, quienes cautelaban celosamente su carrera, incluso después de que la artista hubiera cumplido la mayoría de edad. La revista se centra en esa problemática, victimizando a la cantante juvenil y señalando que a raíz de eso ha entrado en una crisis nerviosa en “esa cabecita morena que iluminan dos ojos brillantes”, aludiendo a su ascendencia peruana y a los lentes de contacto celestes que usaba.

La forma en que *El Musiquero* trataba a la estrella chilena de la canción de fines de los años sesenta, demuestra ciertas tendencias sexistas y hasta racistas de la sociedad de la época. Las referencias a la vida privada de los artistas estarán referida casi exclusivamente a las mujeres. Además, será expuesta con mayor detalle la vida de aquellas más morenitas, como Fresia Soto y Palmenia Pizarro. Su origen social, vida familiar, relaciones sentimentales, estado de salud física y hasta mental, será objeto de amplios reportajes, entrevistas y comentarios en las páginas de la revista.

De la vida privada de las cantantes juveniles blancas, como Gloria Benavides y Gloria Simonetti, en cambio, la revista pondrá énfasis solamente en sus matrimonios y estados de gravidez. De este modo, *El Musiquero* dejará pasar tenues rumores de las razones de la separación entre Gloria Benavides y Pat Henry, por ejemplo, el matrimonio *top* de la nueva ola, a solo cinco años de haberse casado. Será *Ritmo* la revista que entregue más detalles de las razones de la crisis, siempre protegiendo a Gloria y tomando partido por ella. Más aún, *Ritmo* intentaba descifrar en el repertorio con que Gloria Benavides reiniciaba su carrera a mediados de 1969 luego de su separación, aspectos de la crisis que había estado viviendo, dotando así de autenticidad vivencial a su propuesta artística, de acuerdo a los parámetros de la cantautora, aunque este no fuera el caso.

Si Palmenia Pizarro es fotografiada en su lecho de enferma en un hospital público, Gloria Simonetti aparecerá embarazada con minifalda cantando en un show de televisión. Si de Fresia Soto, de la que se ha dicho de todo, *El Musiquero* afirmará que apareció “con cara de ratón” en la televisión, a Gloria Benavides se la mostrará dichosa con su primera hija. Además, la revista *Ritmo* incluirá desde 1966 fotografías de Fresia Soto en bikini, prenda con la que raramente aparecían otras artistas de la nueva ola.

En agudo contraste con el tratamiento que la prensa juvenil hace de las cantantes femeninas, la única referencia importante a algún aspecto de la vida privada de un cantante masculino chileno en los años sesenta, fue la demanda de paternidad contra José Alfredo Fuentes de una ex novia, que si bien parecía condenarlo moralmente, finalmente lo ensalzaba como joven macho. Además, la prensa destacó que a raíz de este problema, José Alfredo Fuentes se había refugiado en su familia; su hermano cuidaba de sus intereses económicos y su hermana de su vestuario, poniendo de relieve los valores familiares a los que se adscribe el cantante y con los que construye su imagen.

La construcción de una personalidad mediática de las nuevas estrellas juveniles desde la industria y los medios, no podía ser lograda sin la complicidad del público, que en el caso de la nueva música popular juvenil adquiría la

condición de fanático. Este nuevo público se organizaba en fan clubs en torno a estrellas que adquirirían la categoría de ídolos. Además, mediante los listados de popularidad en los que el público tenía voz y voto, los fanáticos se sentían partícipes directos en el desarrollo de las carreras de sus artistas favoritos.

La magnitud y organización del fan club de Cecilia, por ejemplo, pudo apreciarse con su llegada triunfal al aeropuerto de Santiago en octubre de 1965, luego de actuar en el Festival de Benidorm. El recibimiento, ampliamente cubierto por la prensa escrita y radial, ponía de manifiesto el fenómeno del “cecilismo” en Chile, pues ninguna artista mujer había despertado ese nivel de admiración y fanatismo entre sus seguidores. Asimismo, el *fans club* del Pollo Fuentes —fundado en 1966 en Radio Portales de Valparaíso— evidenciaba formas de fanatismo femenino que casi no tenían parangón en el país. De este modo, José Alfredo Fuentes desplazaba a Cecilia como ídolo y con ello se cambiaba un modelo femenino transgresor por un modelo masculino obediente¹².

Como señala Sue Wise en Ramos (2003: 110), la imagen de las fans históricas desmayándose o arrojándose sobre sus ídolos puede tener distintas lecturas. Si Elvis Presley movilizó a tantas mujeres no era solo por su atractivo, sino porque las chicas podían utilizarlo para otros fines, como establecer vínculos sociales y formar su propia subjetividad. La conciencia de ser joven y de ser capaz de transformar lo conocido, producirá una cohesión generacional que permitirá hablar de movimientos juveniles de distinto tipo en los años sesenta —tanto políticos, sociales como musicales—, donde cantantes femeninas juveniles y público femenino organizado en clubes de fanáticas, tendrán un lugar central.

Si a comienzos de los años sesenta la mujer chilena estaba plenamente incorporada a la vida civil de la nación, también estaba cada vez más incorporada a la escena musical nacional. Primero había llevado el canto comunitario y rural a los surcos discográficos y a las ondas radiales, haciendo del folclor un asunto de masas. Luego, despojada de la guitarra, se irguió en medio del escenario deslumbrando con su voz, atuendos y movimientos a una audiencia plenamente expuesta a la escena internacional de la música popular, que necesitaba integrar identidad local con modernidad cosmopolita.

Sin embargo, el canon profesional y artístico imperante, de fuerte impronta masculina, hizo que la mujer descendiera del escenario con la llegada de los movimientos de renovación del cancionero latinoamericano de los años sesenta. Solo Violeta Parra —seguida por su hija Isabel— permaneció como cantautora, en su triple condición de *outsider* de destino trágico.

El proceso de emancipación de la mujer de los años sesenta no fue suficiente para integrar en plenitud la figura femenina como autora y compositora a la escena artística. El tercer LP de Cecilia grabado en 1968, cuando la nueva ola ya había quedado atrás y una nueva generación de baladistas masculinos comenzaba a copar los espacios, se llama *Estamos solas guitarra*. Sugerente título de despedida de una emancipación musical femenina que no llegó del todo a materializarse y que recién ha vuelto a parecer posible al despuntar la primera década del siglo XXI.

Con la aparición de una tercera generación de cantautores chilenos, la mujer comenzará a ocupar un sitio preponderante como autora, compositora e intérprete en la escena musical nacional. Son las nietas de Violeta Parra las que al despuntar el nuevo siglo tienen la palabra. Tita Parra como nieta carnal, y Francesca Ancarola, Magdalena Matthey, Elizabeth Morris, Camila Moreno, Pascuala Ilabaca, Vasti Michel y Natalia Contesse, entre otras, como nietas artísticas.

¹ Ver González y Rolle, 2010: 418.

² Ver *Ecran*, Santiago, 8/6/1954: 18.

³ Ver González y Rolle, 2005.

⁴ *Ritmo*, Santiago, 218 [4/11/1969]: 76-77.

⁵ El otro grupo femenino del Neofolklore, Las del Juncal, no lograron proyectarse más allá de 1965, como tampoco lo hizo el Trío Canta Claro.

⁶ Ver Ramos, 2003: 67.

⁷ Esto es lo que expresa en canciones como "Corazón maldito", "De cuerpo entero", "El albertío", "La jardinera", "La niña que baila el rin", "Lo que más quiero", "Qué he sacado con quererte", "Run Run se fue pa'l norte", "Veintiuno son los dolores" y "Volver a los diecisiete", por ejemplo.

⁸ Más sobre música y alteridad en González, 1997.

⁹ Ver testimonio de Fernán Meza en Subercaseaux, 1982: 59.

⁰ Ver *El Musiquero*, Santiago, 35, 11/1966: 12; y *Rincón Juvenil*, Santiago, 102, 30/11/1966: 16-17.

¹ Ver McClary, 1993: 404.

² Ver González et al., 2009: 631-687.

OCHO {

Tradición, modernidad y vanguardia

Las décadas de 1950 y 1960 constituyen la culminación del proceso de construcción de una identidad cultural chilena en música, respaldado por medio siglo de actividad musical profesional, y por una institucionalidad preocupada de la formación, creación, investigación y extensión musical. Todo esto avalado por la existencia de un público de concierto surgido a partir del desarrollo de una clase media ilustrada, que ahora podía ser administrado como tal por instituciones de difusión musical y por la pujante industria discográfica y radial.

Estas décadas presentan dos características centrales para la música chilena: la herencia artística europea se ha transformado tanto en un refugio como en fuente renovadora para los creadores nacionales, y el concepto de nacionalismo musical mancomunado que veíamos en el primer capítulo, ha mutado al de un verdadero americanismo musical. Todo esto supone la coexistencia de estilos históricos con corrientes de vanguardia, la presencia de tendencias universalistas y americanistas, la búsqueda de vínculos entre la música de concierto y la música popular, y la aparición de una generación de músicos que expresarán artísticamente sus posturas de izquierda¹.

La suma de estas tendencias constituirán el modo en que desde los músicos chilenos se ha administrado una representación de Occidente, modo que se puede definir como complementario o receptivo/productivo, pues conviven opuestos que se retroalimentan y de cierta forma se necesitan. Por un lado, el desarrollo de un modo de representación musical de Occidente a comienzos del siglo XX, estaba ligado a procesos de estudio y apropiación de lo que puede ser entendido como una legítima herencia artística, en un país donde la elite cultural tiene evidentes raíces europeas. De esta forma, no resultará extraño encontrar a fines de la década de 1910 al futuro compositor Domingo Santa Cruz y sus compañeros de Derecho cantando a Palestrina en el salón de su casa, mientras que Acario Cotapos estudiaba partituras de Ravel en el Parque Forestal y Luis Arrieta Cañas montaba el cuarteto de Debussy en su casona de Peñalolén cerca de Santiago.

La incorporación de la herencia musical europea fue un proceso titánico que se prolongaba hasta los años sesenta, pues, al mismo tiempo que se estudiaba a los clásicos, la musicología seguía expandiendo el conocimiento histórico de la música, y la composición musical continuaba articulando nuevos modelos y paradigmas artísticos. Este incesante estudio constituía un arma de doble filo, pues se podía transformar en un dulce y erudito refugio, practicado al amparo de la academia, en tiempos demasiado cambiantes para el andar más bien pausado de la música de concierto y sus instituciones.

Por otra parte, la tradición canónica europea también podía constituirse en una base de sustentación, en pared para tomar impulso o *humus* que alimenta un nuevo ser, en una administración renovadora de dicha tradición. De hecho, el nacionalismo y el neoclasicismo —con sus consiguientes impresionismo y formalismo asociados— constituyeron las influencias más fructíferas en la música chilena de 1920 a 1950. Aprendida la lección, el músico nacional orientó su quehacer hacia el desarrollo de mayores grados de autonomía en su producción simbólica respecto de los dictados de Occidente.

Refugio o renovación

En términos generales, Chile se percibe como un país conservador, rasgo que puede remontarse al origen terrateniente del pensador y del político chileno, y a la lejanía del país de la fuerza renovadora llegada con las corrientes migratorias —africana del siglo XVIII y europea del siglo XIX— y de los focos de influencia cosmopolita. Este conservadurismo ha alcanzado su mayor expresión artística en Chile en la música de concierto, destacándose dos elementos centrales en esta tendencia: la persistencia de la práctica de la música de salón y su proyección a la esfera de conciertos, y la gravitante influencia del Conservatorio Nacional de Música —equivalente a la antigua Academia de Bellas Artes— en la formación, creación, investigación y difusión musical chilena durante la mayor parte del siglo XX.

El carácter amable y mesurado de la música de salón influyó en parte importante de la creación musical chilena del siglo XX, como afirma Roberto Escobar. De hecho, un 43% de las 1.881 obras compuestas en Chile entre 1900 y 1968 catalogadas por Escobar (1969), corresponden a composiciones surgidas de la vertiente de música en familia, que fueron creadas dentro de la tradición del salón, destacándose el canto acompañado y los dúos y tríos sencillos. En todos los casos de los compositores estudiados por Escobar (1971) —iniciadores, fundadores, formalistas, universalistas y nuevos músicos— el número de obras “de familia” supera al de las obras de concierto, tanto de cámara como orquesta.

La familia constituía el ambiente donde se daban los primeros pasos en el aprendizaje y la práctica musical, y

era un fértil receptor de nuevas composiciones que no requerían de complicados montajes para ser escuchadas. Asimismo, servía de refugio y de pretexto para aquellos compositores que querían mantenerse dentro del camino seguro que les proporcionaba la tonalidad, en una época de crisis, cambios y cuestionamientos estéticos. La música doméstica mantendrá ese aire de seriedad y respetabilidad propia del ambiente que la sustentaba, a diferencia de la música popular urbana, otra fuente de tonalidad en el siglo XX, pero que se ubicaba en zonas más cuestionadas socialmente.

El Conservatorio Nacional de Música, reformado en 1928 gracias a las gestiones de Domingo Santa Cruz, consolidó en Chile la veneración por los clásicos, situando al mundo alemán como fuente suprema de la música. Mientras la propia música europea había realizado esfuerzos por sustraerse de la influencia germana —con los llamados nacionalismo e impresionismo musical—, en Chile se veneraba a los clásicos germanos sin discusión posible, los que eran percibidos como monumentos perfectos y acabados ante los cuales solo cabía una veneración un tanto inmovilizante, generando un arte más bien epigonal.

De este modo, entre los músicos y el público chileno se fueron construyendo jerarquías musicales que anclaron en los clásicos alemanes y austríacos la creación y el gusto musical nacional. Este fenómeno explica muy bien la importancia que adquirió entre los compositores nacionales del siglo XX el género considerado como supremo en la tradición clásica germana, la sonata, aun cuando dicha forma musical ya había perdido gran parte de su funcionalidad social y artística.

En efecto, durante el desarrollo de la sonata en Europa entre 1750 y 1880, se compusieron, estrenaron y publicaron muy pocas sonatas en América Latina, sino ninguna, como señala [Juan Francisco Sans \(1998\)](#). Fue el siglo XX el que vio el florecimiento del género en nuestra región. Si bien el cultivo de la sonata en dicho siglo no es un fenómeno exclusivo de América Latina, lo que llama la atención es el hecho de que hayamos compuesto sonatas justamente a partir de su pérdida de vigencia en Europa, y que a casi nadie le parezca extraño este fenómeno. Fue normal que en el catálogo de los compositores chilenos del siglo XX —igual que en los de sus colegas latinoamericanos— abundaran las sonatas y sonatinas, junto a obras de cámara y sinfónicas que incluyen la forma sonata en uno o más de sus movimientos.

La forma sonata, codificada por Adolph B. Marx en 1845, en pleno auge de los conservatorios, no solo constituía un modelo formal de alta complejidad y eficacia expresiva para el estudiante de composición, sino que derramaba su prestigio artístico sobre la obra de un compositor en ciernes, diferenciándolo, además, de uno aficionado y de uno popular. Asimismo, la forma sonata ofrecía un patrón que daba libre acceso a los clásicos, como señala [Rosen \(1988: 403\)](#), de modo que el compositor chileno podía utilizar la franquicia que le brindaba la sonata como una forma de incorporar historicidad a una práctica local aparentemente despojada de pasado. Además, la propia universalidad del plan sonata, en cuanto al uso dramático del contraste; a su forma ternaria reexpositiva; y a la libertad otorgada por las zonas de desarrollo, aseguraba su proyección en la composición del siglo XX, donde también se podían introducir marcas de identidad latinoamericana en su configuración temática.

En América Latina, entonces, la sonata habría cumplido al menos tres funciones: marcar la diferencia, incorporar historicidad y construir identidad. Marcar la diferencia de la música instrumental con la música lírica, popular y aficionada, en base al prestigio del género sonata y del repertorio al que está asociado; incorporar historicidad no solo por canalizar nuestra asimilación de los clásicos, sino por querer avanzar con cierta coherencia en la historia de la música, quemando etapas, o más bien lo que quedaba de ellas; y construir identidad, al incorporar rasgos sonoros locales con un sentido tanto estructural como simbólico, legitimándolos desde el propio prestigio de la sonata.

Las prácticas y géneros musicales clásicos también han sido tratados de una manera renovadora por compositores que sienten el pasado como una tradición necesaria para impulsar la música del presente. Si no tenemos una pared donde afirmarnos, no podemos obtener impulso para seguir adelante, mantiene [Juan Orrego Salas](#), quien entiende la tradición como continuidad y cambio. El acto de adhesión al pasado es para Orrego Salas un acto de reinterpretación y adaptación a un presente siempre cambiante². Esto es lo que faltaría en la música chilena de concierto, donde hay mucha diversidad, como señala [Cirilo Vila \(1997\)](#), por lo que es posible concluir que ha faltado una tradición que sirviera de amarre a tantas iniciativas disímiles. El conservadurismo de la música chilena, entonces, no ha sido sinónimo de la existencia de una tradición fuerte, de esa necesaria pared desde la cual tomar impulso, como señala Orrego Salas, sino que de la búsqueda de un lugar seguro donde permanecer frente a la incertidumbre de un presente siempre cambiante. Es como si se repitiera el paradigma de “Marcianita”, donde se evita el presente mediante el apego al pasado y la ensoñación del futuro.

El impulso renovador en Orrego Salas (n. 1919) se desarrolló bajo un formato neoclásico, producto de su profundo conocimiento del pasado musical europeo, abalado además por su formación como musicólogo. Asimismo, durante sus estudios con Domingo Santa Cruz, Orrego Salas había recibido el fuerte influjo de la polifonía renacentista y del contrapunto de Bach, a los que su maestro les otorgaba mucha importancia. De este

modo, junto con utilizar libremente géneros clásicos como el *concerto grosso*, la cantata, la suite, la sinfonía, el cuarteto y la sonata, el compositor utiliza géneros medievales y renacentistas³.

De algún modo, el sentido clásico y constructivista de la música de Orrego Salas surgía también de su formación como arquitecto. El propio compositor afirma, en tono casi místico, que le fue revelada la equivalencia en música de aspectos arquitectónicos como la simetría y asimetría, densidad, tensión o relajación, distancia o proximidad, luz y sombra. La confrontación entre arquitectura y música le ayudaba a Orrego Salas a traducir la sustancia abstracta del arte musical en imágenes visuales, permitiéndole interpretar el tiempo musical en términos espaciales; organizar acordes como columnas de un pórtico —según principios de estabilidad y de proporcionalidad espacial—; y guiar su trabajo musical con principios visuales dicotómicos, como estático/dinámico y vertical/horizontal⁴.

Esta capacidad de *ver* la música, le ha permitido a Orrego Salas derivar algunos módulos sonoros conductores del discurso musical de estímulos visuales, como el cielo estrellado, los ademanes de una persona o el perfil urbano —como ya lo hacía Villa-Lobos—, e incluso organizar los principios formales de su música visualizando composiciones plásticas. Asimismo, la propia transformación de los elementos del discurso musical puede surgir de estímulos visuales, como sucede en sus *Mobili* op. 63 para viola y piano (1967), donde una serie sonora es sometida a distintos tratamientos sugeridos por móviles imaginarios, similares a los de Alexander Calder. Los nombres de sus cuatro movimientos expresan esas transformaciones: Flexible, Discontinuo, Ricorrente y Perpetuo.

El impulso clásico y constructivista de la creación musical contemporánea se prolongó en Chile más allá de los límites que tuvo en Europa con el neoclasicismo, confundiendo también con sus videntes de refugio y de renovación, y con ellas, de nacionalismo, americanismo, hispanismo y universalismo. Una vez superado el problema del prestigio por la adherencia a los clásicos, el compositor latinoamericano encontró su libertad sin perder el vínculo con un pasado heredado. Desde allí dio el paso siguiente hacia propuestas de vanguardia localizadas.

Vanguardia e identidad

A pesar de la tendencia conservadora de la sociedad chilena, a lo largo del siglo XX se han producido instancias políticas, sociales y artísticas que se destacan en el contexto latinoamericano por su vanguardismo, como veremos en este y en los próximos tres capítulos. Ya sea como una natural reacción ante el conservadurismo imperante, o como adscripción al deseo de la vanguardia cosmopolita de explorar nuevas maneras de hacer y nuevos territorios estéticos e ideológicos, la vanguardia ha tenido un sitio destacado en la cultura y sociedad chilenas del siglo XX. Las décadas de posguerra trajeron sucesivas oleadas vanguardistas a Chile; en los años cincuenta llegó al teatro, la danza y la música, lo que permitió que en la década siguiente la práctica artística en Chile desempeñara un papel importante en las transformaciones que operaban en el país. Tanto músicos de concierto como músicos populares participaron de la renovación artística y social chilena de los años sesenta, los primeros encontrando en la tradición oral referentes de identidad latinoamericana y los segundos descubriendo los alcances renovadores que las propias tradiciones locales les ofrecían.

El desarrollo de una música de concierto en Chile basada en elementos sonoros locales, había experimentado un freno a mediados de la década de 1940. Conceptos como los de nacionalismo, criollismo e indigenismo parecían superados y se constituían más bien en el lastre de un pasado pintoresco. Por un lado, ese lastre impedía recibir con los brazos abiertos al germanismo musical que se había enraizado en el país, y por el otro, retardaba el acceso a la nueva vanguardia impuesta desde Europa Central: el serialismo dodecafónico y luego el serialismo integral.

De este modo, los compositores chilenos de la década de 1950 accedían a una práctica composicional que enfatizaba la construcción sonora pura, buscando en las organizaciones no jerarquizadas de alturas y timbres —noción expandida luego hacia las intensidades y las duraciones del sonido— un universo que se autoproclamaba como el único camino musical posible hacia la modernidad. A la crisis de la tonalidad y la llegada del dodecafonomismo y del serialismo, como señala Fubini (2002: 18), se sumará la discusión de los propios fundamentos de los conceptos de obra, expresión, comunicación y sonido musical, lo que parecía alejar aún más la posibilidad de integrar elementos locales de identidad a la música de concierto.

Sin embargo, algunos compositores chilenos de mediados de siglo se negaban a dar por superado el uso creativo de rasgos sonoros de las culturas locales, y encontraban nuevas formas de alimentar las tendencias de vanguardias con elementos propios. De este modo, surgieron propuestas de integración como las de Roberto Falabella, Gustavo Becerra, León Schidlowsky, Eduardo Maturana, Fernando García y Sergio Ortega, muy vinculadas a una agenda de compromiso social que ya no tenía solo a Chile como horizonte, sino a toda América Latina.

Es así como la escucha hacia lo local encontraba un nuevo impulso luego de la hegemonía universalista planteada por la alianza musical centroeuropea de posguerra. Falabella aparece como un compositor que supera la aparente contradicción entre identidad local y vanguardia, encontrando en organizaciones sonoras de raíces mestizas elementos que contribuían a renovar y a darle un sello local a la propia vanguardia musical de mediados del siglo veinte. Este gesto constituyó un importante modelo para los compositores chilenos de la década de 1960.

La parálisis general que sufrió desde su temprana infancia, le impedía a Roberto Falabella (1926-1958) estudiar en el Conservatorio, quedando al margen del conservadurismo que solía producir la exacerbada enseñanza y admiración de los clásicos imperante en dicha casa de estudios. Para formarse como compositor, Falabella recurrió a lecciones privadas, buscando a sus profesores entre los pioneros en la práctica y enseñanza de la vanguardia dodecafónica en Chile: Gustavo Becerra, Fré Focke, Miguel Aguilar y Esteban Eitler. Esto le permitió adquirir un manejo de las técnicas de su tiempo de una manera más intensa y especializada que la que se podía lograr en el Conservatorio, donde habría retrasado considerablemente su llegada a las vanguardias.

De este modo, Falabella se formó como compositor rodeado del serialismo heredado de Anton Webern y practicado en Chile en la década de 1950, aunque desarrollando una postura crítica ante lo que percibía como la predominancia de la esfera expresionista alemana en la música chilena de mediados de siglo. Le incomodaba su acentuado subjetivismo, similar al producido por la influencia de obras como *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda en los poetas jóvenes chilenos de la época, tan empeñados en expresar sus realidades particulares, señala (1958a: 92).

Lo que le preocupaba a Falabella era esa suerte de “indigestión” de tendencias europeas, que si bien se podían incorporar legítimamente a nuestro acervo cultural, habían provocado entre muchos compositores chilenos un desprecio por las músicas locales. Falabella proponía encontrar en el folclor las mismas posibilidades de resultados inéditos que las proporcionadas por los lenguajes de vanguardia. Béla Bartók constituía un buen modelo, pero la influencia del genial compositor húngaro estaba aún lejos de los pentagramas chilenos.

Es en la pintura nacional de la década de 1950 donde Falabella encontrará un ideal de equilibrio entre contenido local y técnica universal, destacando a pintores como Nemesio Antúnez, Carlos Faz y José Venturelli. Al propiciar dicho equilibrio, el compositor también apuntaba a lograr una comunicación más directa con el público y a reflejar su entorno social. En suma, se trataba de hacer un arte nacional más que nacionalista.

El interés de Falabella por establecer una comunicación directa y eficaz con el público, era algo ajeno a las preocupaciones de la vanguardia musical de la época. Lo mismo sucedía con su deseo de desarrollar un lenguaje que se nutriera de tradiciones locales y expresara la problemática humana, social y política de la época, como señala García (1999). Ese interés estaba sustentado por una sensibilidad y un compromiso político que lo llevaba a querer apelar a la conciencia social de las personas. De este modo, se ha considerado a Falabella como uno de los iniciadores en Chile de la música de concierto comprometida, anunciando el rumbo de compromiso social y político que tomará la canción popular chilena a mediados de la década de 1960. Su discípulo, el compositor Sergio Ortega, se constituyó en eslabón entre ambos mundos como veremos más adelante⁵.

En su ensayo “Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile”, publicado por *Revista Musical Chilena* pocos meses antes de su prematura muerte en 1958, Falabella aborda la historia del importante pero dispar papel de las tradiciones musicales locales en la conformación del lenguaje del compositor latinoamericano desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Esta disparidad se debería, según Falabella, a las diferencias de intereses culturales entre la burguesía y el pueblo, y en lo que llama la pobreza y la riqueza del folclor en cada país. Sitúa a Chile como un país folclóricamente pobre, atribuyendo dicha pobreza a la ignorancia y a la deficiencia de la difusión de la investigación. Debido a esto, este país se ha inclinado a tomar toda clase de influencias extranjeras, señala (1958: 48).

Si bien resulta innegable la fuerte presencia de música estadounidense, cubana, mexicana y argentina en la esfera de la música popular en Chile desde los años treinta, y de la música alemana, francesa e italiana en la esfera de la música de concierto y la ópera, hay que reconocer que hacia fines de la década de 1950 Chile vivía una época de auge en la investigación y difusión del folclor. En 1943 se había fundado el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, integrado a la Universidad de Chile, que ayudaba a consolidar los esfuerzos individuales en la investigación folclórica. El Instituto propiciaba el trabajo de campo, la enseñanza, grabación, publicación y difusión de música folclórica, creando además un archivo y una biblioteca especializada.

Al mismo tiempo, durante los años cincuenta varios folcloristas y conjuntos folclóricos realizaban una intensa labor de recolección y proyección musical en el país, difundiendo masivamente repertorio tradicional, contribuyendo a formar nuevos folcloristas, educando al público e influyendo en los propios músicos populares, como vimos en el capítulo anterior. El grupo Cuncumén, Margot Loyola y Violeta Parra estaban en plena actividad en esa época. A partir de la consolidación del artista del folclor en la década de 1930, la música folclórica se había incorporado con normalidad al mundo del espectáculo moderno. Los sellos RCA Victor y Odeon poseían una nutrida oferta de

música folclórica, y las boites y quintas de recreo contaban con conjuntos de folclor que servían como intermedio nacional al tránsito del tango al foxtrot, o del bolero a la conga, impregnando de aires nacionales la cosmopolita noche bohemia nacional.

Es probable que debido a sus impedimentos físicos y al cerrado círculo de compositores que lo asistía, Falabella haya permanecido ajeno a la efervescencia folclórica de los años cincuenta. Tampoco alcanzó a conocer las consecuencias de dicha actividad en la renovación que experimentaría la música popular en la década siguiente, expresadas en la Nueva Canción Chilena. A pesar de estas limitaciones, Falabella logró plasmar un particular uso del folclor en su música de concierto, destacándose su obra orquestal *Estudios emocionales* (1957), donde utiliza melodías de tradición andina con un sentido estructural, esto es, organizando el discurso musical en base a la descomposición y recomposición del material sonoro vernáculo. En la década de 1960, esta obra adquirió un papel emblemático del potencial musical chileno de vanguardia que lograba asimilar elementos locales.

A mediados de los años sesenta, Gustavo Becerra afirmaba que Falabella había dejado un gran vacío, “una tarea ineludible que quema la conciencia de los que recibieron el impacto de su obra” (1965: 28). Esa tarea fue asumida de distintas maneras por un grupo de compositores chilenos, haciendo que el legado artístico de Falabella se proyectara en la música nacional. En efecto, continuando el camino trazado por Falabella, el propio Gustavo Becerra, junto a León Schidlowsky, Eduardo Maturana, Fernando García y Sergio Ortega, no solo escribieron música socialmente comprometida, sino que entendieron su labor creativa como un labor política, en cuanto transformadora de la sociedad y formadora de conciencia. En algunos casos, estos compositores buscaron comunicar valores, ideas o actitudes específicas al público, para lo que necesitaron hablar un lenguaje común, algo que la nueva música había perdido desde su giro dodecafónico. Este lenguaje se buscó reciclando lenguajes conocidos o utilizando la familiaridad que otorgaba la música popular.

Del mismo modo que aumentaba la temática política y de denuncia social en el teatro chileno de los años sesenta, la música comenzaba a expresar abiertamente la conciencia política de un grupo importante de compositores chilenos activos en la época. Se destacan obras orquestales como *América insurrecta* (1962) de Fernando García y Pablo Neruda —dedicada al Partido Comunista de Chile—; *Memento* (1966) de León Schidlowsky y Javier Heraud —dedicada a la memoria del sacerdote revolucionario Camilo Torres—; *Responso para José Miguel Carrera* (1967) de Gustavo Becerra; y *Responso para el guerrillero* (1968) de Eduardo Maturana.

Es en la vertiente de contenido político y social de la música chilena de concierto de los años sesenta, donde se observa un renovado interés por recurrir a elementos de las músicas populares. Ahora no se recurriría a esta música en un gesto nacionalista, sino que americanista, expresando un sentimiento de unión ante la hegemonía del capitalismo y de solidaridad con el oprimido. La necesidad de vincular la música con contenidos más o menos definidos, llevaba al compositor a usar lenguajes ya sancionados por el público, como la música popular.

De este modo, en su afán por llegar a un público más amplio y dotar a su música de elementos que la vincularan en una forma más directa con la sociedad en la cual estaba inmersa, tres compositores de la generación 1950-1960, Sergio Ortega, Gustavo Becerra y Luis Advis, iniciaron una fructífera relación con la música popular de su época, en especial con la Nueva Canción Chilena. Desde fines de la década de 1960, comenzaron a producir obras de carácter popular, en muchos casos en colaboración con los tres conjuntos fundacionales de la Nueva Canción: Quilapayún (1965), Aparcoa (1966) e Inti Illimani (1967).

En el caso de Sergio Ortega (1938-2003), se trata de un impulso de comunicación que posee rasgos objetivos, pues tiende a imperar la razón por sobre la emoción, en un intento por hacer que el público reflexione más que se emocione. Esta “música razonable”, como señala Ortega, conduce a un contacto con los ojos abiertos, que no busca dejar al público afectado emocionalmente, pues es más importante que pueda sacar algunas conclusiones, afirma el compositor (1980: 46). Esta actitud tiene como antecedente la posición del compositor austríaco Hanns Eisler, quien, junto a Anton Webern y Alban Berg, integraba el trío de los discípulos notables de Arnold Schoenberg. Eisler se oponía al papel de refugio y de evasión otorgado a la música desde el romanticismo, propiciando una música “argumentadora”, que hiciera pensar, que permitiera el desarrollo de una mirada crítica e inteligente en las masas⁶.

El acercamiento entre músicos doctos y populares chilenos se produjo con aquellos que compartían un ideario progresista común, en una década marcada por el triunfo de la Revolución cubana, que demostraba que era posible para los países latinoamericanos independizarse de la gravitante influencia estadounidense. El desarrollo de una vanguardia localmente situada parecía, entonces, posible. La Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile (1966-1973) constituyó un punto de encuentro para esos músicos, pues jóvenes y adultos sin una educación musical previa, podían recibir clases de músicos del Conservatorio.

En esta escuela hubo abundantes cursos relacionados con la composición musical, como armonía, contrapunto, orquestación e instrumentación, los que funcionaron intensivamente, acogiendo en su seno a varios músicos populares de la época⁷. De este modo, lo que en el Conservatorio podía requerir largos años de estudio, en la Escuela Musical Vespertina era enseñado en poco tiempo, de acuerdo al desarrollo más acelerado de los músicos

populares y a su mayor capacidad auditiva y de memoria. Con esta experiencia se fue creando una red de intereses comunes pues a la larga, los compositores también aprendieron de los músicos populares, en especial de las posibilidades musicales que brindaban sus instrumentos y de los géneros folclóricos que cultivaban.

La experiencia de la Escuela Musical Vespertina y la propia necesidad de los músicos de la Nueva Canción de sistematizar su práctica musical con el fin de formar a nuevos músicos, llevó al grupo Quilapayún a crear una escuela de música popular bajo los auspicios de la Universidad Técnica del Estado. Para comenzar este trabajo, el conjunto formó varios grupos de jóvenes que, bajo el ahora nombre genérico Quilapayún, recorrieron el país desde comienzos de 1973, dando numerosos conciertos. Es así como se formaron seis grupos con cuarenta estudiantes seleccionados. Algunos de ellos continuaron en actividad después del golpe de Estado con el nombre de Ortiga, otros formaron el grupo Barroco Andino y otros se sumaron al Quilapayún del exilio. La idea era organizar una escuela en la cual el grupo pudiera generalizar y ampliar su experiencia de las cantatas, creando obras dramáticas de mayor envergadura, con miras hacia la constitución de una ópera popular⁸.

Música popular de arte

Al mismo tiempo y en forma independiente a los músicos de la academia, los músicos populares se acercaban a la esfera de la vanguardia desde su propia perspectiva y experiencia. Esto lo hicieron recorriendo tres caminos complementarios: la exploración de nuevas sonoridades instrumentales, el uso de grandes formatos y el vínculo de la música popular con las otras artes, como también veremos en el siguiente capítulo.

La idea de componer obras de mayores dimensiones, aunque solo fuera una suma de canciones con una temática y un estilo común, estaba en práctica en la música popular en general desde mediados de los años sesenta. Los primeros aportes chilenos fueron dos misas escritas bajo la influencia del Concilio Vaticano Segundo y su apertura a la incorporación de manifestaciones populares en la liturgia: *Misa a la chilena* (1965) de Vicente Bianchi, y *Misa chilena* (1965) de Raúl de Ramón, que se estrenaban un año después de que el compositor argentino Ariel Ramírez inaugurara esta práctica en América Latina con su *Misa criolla* (1964).

Es así como la misa, en cuanto estructura formal establecida, servía de base para producir las primeras obras de lenguaje popular de gran formato, al igual que había servido en el medioevo para producir lo que serían las primeras obras musicales doctas de largo aliento. Luego siguieron en Chile *Oratorio para el pueblo* (1965) de Ángel Parra, *Sueño americano* (1966) de Patricio Manns y *Al Séptimo de Línea* (1966) de Guillermo Bascañan, concebidas para el formato del disco de larga duración, que empezaba a usarse como soporte de la música popular junto con el disco *single*.

Sin embargo, el acercamiento más sustancial de la música popular al arte lo produjeron Violeta Parra y Víctor Jara desde ámbitos creativos diferentes, pero unidos por un interés común: renovar la música popular desde el folclor chileno y latinoamericano. El primer paso lo dio Violeta Parra a comienzos de los años sesenta con sus cinco “Anticuecas” para guitarra sola y “El gavilán” para guitarra y voz. Las “Anticuecas” causaron elogiosos comentarios en su tiempo, siendo definidas como obras de un arte verdadero y original, susceptibles de ser escuchadas en un concierto, de una estética originalísima, y como dignas de figurar entre las mejores composiciones de música culta para guitarra en el mundo⁹.

Estos comentarios revelan más bien la sorpresa y el entusiasmo del mundo culto chileno por la irrupción del genio creador de Violeta Parra, constituyendo una reacción similar al descubrimiento que hace un arqueólogo de una antigua reliquia artística. Lo que no revelan estos comentarios es que Violeta Parra se encontraba en la fase exploratoria de un nuevo lenguaje más que en la consolidación del mismo. Para ingresar al Parnaso de la guitarra latinoamericana, Violeta Parra habría necesitado tarde o temprano la ayuda de la escritura.

Con las “Anticuecas”, Violeta Parra establece un correlato musical con la antipoesía de su hermano Nicanor, no solo por el uso artístico del lenguaje popular, sino por la presencia de una espontaneidad propia de la cultura oral. La diferencia es que las “Anticuecas” no alcanzaron a constituirse en un nuevo lenguaje como sucedió con la antipoesía de Nicanor Parra, sino más bien en una actitud creadora, caracterizada por un profundo espíritu renovador. Si bien las “Anticuecas” empezaron a ser conocidas públicamente recién a comienzos de los años noventa, resulta difícil entender la elaboración de materiales vernáculos que ha desarrollado la Nueva Canción, el rock y la fusión en Chile sin considerar la propuesta innovadora de la tradición que propone Violeta Parra¹⁰.

A diferencia del carácter improvisatorio que predomina en las “Anticuecas”, en “El gavilán” encontramos una estructuración más definida, aglutinada por la columna vertebral que supone el uso de un texto. Con todo, la forma de “El gavilán” surge de la suma de trozos musicales y poético-musicales, repitiendo el procedimiento que utilizaba Violeta Parra al producir sus arpilleras, donde una sostenida acumulación de partes genera el todo. Si en sus tapices

y arpilleras se reutilizan retazos de tela y lanas de colores, en “El gavilán” se reutilizan retazos musicales, reciclando materiales del folclor que son tensionados al máximo en un discurso fragmentado donde sílabas y motivos sueltos adquieren autonomía musical. Desde esta perspectiva se puede entender la cromatización del diatonismo del folclor, la transformación del paralelismo de terceras de las cantoras campesinas en paralelismo de novenas, y la modificación del compás de 6/8 de la tonada en metros de 5/8 y 7/8, más comunes a la música de Strawinsky.

Violeta Parra construye “El gavilán” en forma modular, con seis trozos musicales autónomos que son expuestos con repetición y reexpuestos sin repetición, de acuerdo al concepto clásico de reafirmar lo nuevo pero no insistir en lo ya conocido. Estos módulos combinan zonas cantadas con zonas instrumentales, usando un concepto instrumental de la voz y un concepto vocal de lo instrumental. Están ordenados de la siguiente manera: AA BB CC A B C DD D’D’ EE E’E’ FF D C D E F. Este crecimiento acumulativo de la obra resulta similar también al de la “arquitectura de ampliaciones”, tan practicada en Chile por sectores populares y mesocráticos, y por los propios artistas, con las casas de Pablo Neruda como modelo central¹¹.

La obra poético-musical de Violeta Parra constituye el mayor impulso renovador que internamente ha recibido la música popular chilena. Esta renovación se entiende al descubrir en ella una personalidad artística completa, que no solo buscó expresarse a través de la música, la poesía y la plástica, sino que a través de su propia vida, la que transformó en un acto artístico, que define muy bien la renovación de la mujer, de la cultura popular y del arte en Chile en la década de 1960. El drástico fin que puso Violeta a su vida, manifiesta el total control del artista sobre su obra, en la que también se ha transformado su propia existencia.

El segundo paso en el acercamiento de la música popular a la esfera artística en los años sesenta fue dado por Víctor Jara. Como director de innovadores montajes teatrales chilenos de fines de los años sesenta, Jara llevó el concepto de vanguardia a la música popular, experimentando con el lenguaje, aplicando estrategias de creación colectiva, y entrelazando la música con el drama y con la danza. Como músico no tuvo la formación académica que tuvo como actor y director, y su escuela musical surgió del aprendizaje empírico de la guitarra, de su práctica coral y del conocimiento directo de repertorio folclórico chileno y de otros países latinoamericanos.

El concepto de fusión latinoamericana que desarrolló en sus composiciones y que fomentó en los grupos que asesoró artísticamente entre 1966 y 1973 —Quilapayún e IntiIllimani—, proviene de su necesidad de desarrollar música incidental para la escena. Utilizando instrumentos que estaban a su alcance y que tenían un componente ético/estético favorable, pues pertenecían al campesino y al mestizo latinoamericano, Víctor Jara hizo música incidental para teatro y ballet. También compuso “Charagua”, música de continuidad de Televisión Nacional de Chile, cristalizando, masificando y haciendo cotidiana la nueva sonoridad latinoamericana de fusión¹².

Con la ayuda de Víctor Jara, Quilapayún desarrolló un nuevo concepto de puesta en escena de la canción, donde la iluminación, el vestuario y el movimiento escénico se funden con la música en un ritmo común. Lo mismo sucedió con IntiIllimani, que al recurrir a la asesoría de Víctor Jara logró rigor y eficiencia escénica, y adoptó un sentido dramático en sus conciertos, haciendo más efectivo su mensaje y creando un modo de *performance* que fue continuado por otros grupos de la Nueva Canción¹³. Al llevar el concepto artístico del teatro a la música popular, Víctor Jara produjo en el músico de la Nueva Canción una conciencia de ser artista que resultaba similar a la de los artistas cultos, entregándoles disciplina, llevándolos a desarrollar profesionalmente una actividad que había surgido como un pasatiempo estudiantil, y en definitiva permitiendo que se convirtieran en artistas del canto popular.

La experiencia con la creación colectiva del teatro de los años sesenta le permitió a Víctor Jara liderar instancias de creación musical colectiva y de experimentación sonora, contribuyendo al proceso de apropiación y mezcla de instrumental latinoamericano que caracterizará la Nueva Canción. Los instrumentos chilenos no bastaban; era necesario enriquecer la paleta instrumental con flautas de caña, nuevos cordófonos e instrumentos de percusión. Para ello contaba con la enorme riqueza del folclor de América Latina, incorporando simbólicamente la voz de campesinos y mestizos desplazados que se unían en un gran ensamble latinoamericano.

En su versión de la pieza instrumental de Víctor Jara “La partida” (1972), IntiIllimani es fiel a este camino, integrando una quena y un charango andinos, dos tiples colombianos, un bombo argentino, maracas caribeñas, claves cubanas, dos guitarras chilenas, pandero y campana tubular. En este instrumental se ejecuta una armonía que se aleja del lenguaje tradicional de estos instrumentos, utilizando pedales armónicos y desplazamientos cromáticos de acordes. La armonía es usada como color, prescindiendo de su función tensional y aumentando su ambigüedad tonal. Esto se aprecia también en las piezas para dos guitarras de Jara “Ventolera” (1970) y “Doncella encantada” (1962), donde utiliza acordes por cuartas, bimodalidad, improvisación, autogeneracionismo y metros irregulares de 5/4.

Al igual que Violeta Parra, Víctor Jara produjo un distanciamiento gradual de los instrumentos tradicionales de sus dialectos musicales originarios, integrando el universo chileno al latinoamericano. América Latina es representada musicalmente en la Nueva Canción no solo por la mezcla rítmica, genérica e instrumental de distintas regiones del continente, sino por el impulso modernizador a partir de sus raíces, que aparecía como una disyuntiva

posible y deseable dentro del espíritu americanista y revolucionario de los años sesenta.

Considerando los casos señeros de Violeta Parra y de Víctor Jara, dos músicos vinculados a la poesía, la plástica, el teatro y la danza, resulta evidente que las transformaciones experimentadas por la música popular en su acercamiento al arte, se produjeron en manos de creadores que se encontraban inmersos en otras disciplinas artísticas. De este modo, a diferencia de la música popular tal como era entendida hasta los años sesenta, empezaban a ser relevantes los conceptos de vanguardia y de experimentación.

La trascendencia con la que se asumía la labor del músico de la Nueva Canción, concebido como forjador de conciencia y catalizador del cambio social, tenía relación con la función de denuncia de la canción popular. Ya no solo se trataba de mostrar una alteridad social, sino de reivindicarla; algo similar a lo que sucedía con el teatro chileno de los años sesenta. A diferencia de los autores teatrales, que tratan la marginalidad social desde una posición no marginal, cantautores como Violeta Parra y Víctor Jara invocarán su origen campesino y marginal en su propia *performance* y en su actitud como artistas, construyendo una alteridad encarnada, que es situada en el centro mismo de un espacio artístico que les había sido vedado.

Esta alteridad se manifiesta en los múltiples aspectos de la canción: en el contenido del texto, que se ha desplazado desde el pintoresquismo del Neofolklore al tono reivindicatorio de la Nueva Canción; en el rescate y uso de géneros folclóricos marginales y olvidados; y en el desarrollo de un modo crítico de *performance*, desde el que se invoca y encarna la alteridad. Todo esto produjo una profunda renovación de la canción popular chilena, constituyéndose en uno de los pilares que sustenta la Nueva Canción.

La alteridad de Violeta Parra resultaba radical para la sociedad chilena de los años sesenta. Ella es una mujer de raíces campesinas, que ha conquistado un espacio artístico predominantemente masculino elitista y urbano, manteniendo además una apariencia, y una forma de vivir y de actuar desenfadada y liberal. Esa doble alteridad era hecha evidente por la propia Violeta, pues sabía que con ella impactaba a una sociedad pequeñoburguesa que menospreciaba. La alteridad en Víctor Jara tiene rasgos diferentes a los de Violeta. Si bien Jara encarna a un campesino inquieto y cuestionador en canciones como “Qué saco con rogar al cielo”, “El arado” y “La pala”, también lo evoca en “El lazo” y lo invoca en “Plegaria a un labrador”. En este caso, Jara manifiesta cierta distancia con el mundo campesino, producto de su nueva condición urbana, marcada por su paso por el seminario, el servicio militar, la universidad y la política. Esta condición lo lleva también a encarnar la alteridad obrera en canciones como “Parando los tijerales” y “Cuando voy al trabajo”, por ejemplo.

Vanguardia artística y vanguardia política se mezclaban a fines de los años sesenta y los músicos populares no permanecían ajenos a este proceso, participando de un campo común con la esfera artística. Este hecho demandó nuevos espacios sociales donde difundir el nuevo canto, pues la industria musical no lo pudo absorber completamente. El desmantelamiento de este circuito producido con el golpe militar de 1973 será una dura prueba para la Nueva Canción. Cuando sus músicos regresen del exilio a fines de los años ochenta, se encontrarán nuevamente con una industria que no acogerá sus propuestas musicales en plenitud, sin la posibilidad ahora de desarrollar un circuito paralelo de difusión, teniendo que insertar su canto en el marco de la globalización y su nuevo concepto de *world music*.

En la definición entre tradición, modernidad y vanguardia en la práctica musical chilena de los años sesenta, ha sido necesario considerar los modos de relación entre la música nacional y las distintas influencias que la sustentan, sean estas endógenas o exógenas. Estos modos de relación han producido diferentes grados de dependencia, originalidad, síntesis y vanguardia en la música chilena, tanto de concierto como popular.

En los años sesenta, las tradiciones populares ya no fueron abordadas con el fin de construir un referente sonoro de nación, como sucedía a partir de los años veinte, sino que de americanismo. Así, la música se sumaba a la orientación gravitante en la poesía, la pintura y la escultura chilenas de la época, y que se hacía presente en un momento en que se buscaba tomar distancia de la influencia política y cultural de Estados Unidos, con la Revolución cubana como precedente.

El natural proceso de imitación, asimilación y renovación de una influencia cultural no siempre ha sido completo en Chile, coexistiendo entre 1950 y 1970 prácticas imitativas, asimilativas y renovadoras. A la hora de definir un perfil de identidad desde la producción musical nacional, surge la necesidad de considerar estas tres instancias estético-antropológicas como un solo sistema completo, renunciando a la justificada tentación de considerar las vertientes renovadoras como más relevantes. Aunque las vertientes renovadoras tienen la virtud de ser más cuestionadoras y críticas, por lo tanto más autoconscientes, no serían más representativas de una identidad nacional formada también por afanes imitativos y proyectos a medio camino. Estos afanes pueden ser considerados como manifestaciones espontáneas de un pueblo en su búsqueda de arte, por lo tanto expresiones y gustos válidos a la hora de definir un perfil de identidad colectivo.

La coexistencia de tendencias conservadoras y vanguardistas, dependientes e independientes, conformistas e

inconformistas en la música chilena de los años cincuenta y sesenta, no solo nos habla de la multimusicalidad del chileno, sino que resulta perfectamente homologable a la sociedad y cultura nacional de la época y sus conflictos internos. La tradicional posición hegemónica de la vertiente conservadora, dependiente y conformista, será tildada de neocolonial desde la posición opuesta. Por otro lado, la habitual posición marginal de la vertiente vanguardista, independiente e inconformista, será a su vez considerada como ideologizada por la posición contraria.

Sin embargo, paradójicamente, ambas vertientes estéticas tendrán elementos de los rasgos que rechazan: la tendencia conservadora no será menos ideológica que la de vanguardia, y la posición de vanguardia no estará exenta de neocolonialismos y dependencias, ahora contemporáneas. Asimismo, las vanguardias artísticas, al amparo de las vanguardias políticas, alcanzarán ciertos grados de poder y prestigio en el país en los años sesenta al tener en sus manos la enseñanza y administración artística, señalando los rumbos del arte contemporáneo, estableciendo alianzas entre los campos de la música docta y popular, y obteniendo un sostenido reconocimiento internacional. “¡Artistas del mundo, uníos!”, pareció ser la consigna.

¹ Más sobre esto en Becerra, 1985; y Bocaz, 1978.

² Ver Torres, 1988: 60.

³ El Concierto de cámara op. 34, la *Cantata de Navidad* op. 13; la Suite N° 1 para piano, op. 14; la Sinfonía N° 1 op. 26; el Cuarteto de cuerdas N° 1 op. 46; la Sonata para violín y piano op. 9; *El retablo del rey pobre* op. 27; y las *Canciones castellanas* op. 20, son ejemplos de este uso.

⁴ Ver Orrego-Salas, 1988.

⁵ Ver Merino, 1973.

⁶ Dentro de esta tendencia, Sergio Ortega compuso tres canciones sobre textos de la cantata escénica de Pablo Neruda *Fulgur y muerte de Joaquín Murieta*: “Cuecas de Joaquín Murieta” (1968), “Así como hoy matan negros” (1970), “Ya parte el galgo terrible” (1971), la primera grabada por Quilapayún y las siguientes por Inti Illimani; dos canciones sobre el *Canto General de Neruda*: “Chacabuco” y “Santa Laura”, grabadas en 1970 por Aparcoa; y la cantata *La fragua*, grabada por Quilapayún en 1973. Más sobre Eisler en Betz, 1994.

⁷ Ver Becerra, 1985: 18.

⁸ Ver Santander, 1983; y Carrasco, 1988.

⁹ Ver Vicuña, 1958; Letelier, 1967; Bello, 1968; y Letelier, 1999.

⁰ Ver transcripciones y estudio preliminar de las “Anticuecas”, en Concha et al., 1993.

¹ Ver transcripción de “El gavián”, en Valdebenito, 2001.

² Ver Torres en Acevedo, 1996: 52.

³ Ver Fairley, 1989: 6; y González, 1996.

NUEVE {

Vanguardia primitiva

La década de 1960, tan fecunda en tendencias musicales vinculadas o no al folclor, fue también el germen de lo que en la década siguiente se conocerá como rock progresivo y de fusión. Esta tendencia tuvo un fuerte componente americanista e indigenista entre los grupos chilenos, de acuerdo a una tendencia generalizada a comienzos de los años setenta de integración musical americana, que ni el propio golpe de Estado de 1973 pudo del todo detener. Para abordar el cruce entre las tendencias progresivas del rock de fines de los años sesenta y el indigenismo americanista de los años setenta, propongo el concepto de vanguardia primitiva. Con este concepto caracterizo la práctica experimental de la primera época del grupo de rock de fusión Los Jaivas (1970), de impacto en Chile a comienzos de los años setenta, y en Argentina y Francia a partir de su autoexilio de 1974. Herederos de la cultura hippie californiana, Los Jaivas encontraron en la cultura amerindia una especie de hipismo esencial, desde el cual se acercaron a dos vanguardias: la improvisación aleatoria y las grandes formas del rock progresivo. Me interesa indagar el modo de representación de lo indígena y la construcción de una vanguardia primitiva en las primeras grabaciones de Los Jaivas y sus discursos asociados.

El concepto de vanguardia primitiva surge a partir de la noción de modernidades primitivas, propuesta por [Florencia Garramuño \(2007\)](#) para referirse al proceso de aceptación, integración y promoción del tango y el samba por el Estado-nación en las décadas de 1920 y 1930 en Argentina y Brasil, respectivamente. Sin embargo, la idea de vanguardia primitiva no se relaciona con la legitimación social que adquirieron las modernidades primitivas del tango y el samba en manos del Estado-nación. Es más bien la marginalidad de esa vanguardia, tanto de la cultura de masas como de la academia, la que la legitima ética y estéticamente al observarla desde hoy.

Resulta evidente que el impulso vanguardista del arte de los años cincuenta y sesenta había llegado a la cultura popular de la época, tal como sucedía con la irreverencia de la Tropicalia, el experimentalismo del free jazz o la renovación del lenguaje impuesta por el rock progresivo. Este impulso instalaba la necesidad de tener una experiencia, de entrar en un “estado” con el hecho artístico. *Are You Experienced?* preguntaba The Jimi Hendrix Experience en su álbum debut de 1967¹.

Las modernidades primitivas se articularon en torno a la necesidad de construcción de una identidad nacional moderna basada en un pasado local, que comenzaba a ser reivindicada en los años treinta luego de haber sido rechazado por las elites culturales y gobernantes. Las vanguardias primitivas, en cambio, surgieron de la necesidad de construcción de una identidad colectiva —casi tribal— basada en un presente abierto a múltiples experiencias. La experimentación propia la vanguardia se daba la mano con la invocación de un pasado remoto, que se hacía presente mediante una *performance* que involucraba tanto a los músicos como al público. Ese pasado fue actualizado en un nuevo indigenismo, distinto al del muralismo mexicano y su denuncia social; al de la música nacionalista de concierto y su rescate del indio, y al del *boom* literario latinoamericano y su realismo mágico². A fines de los años sesenta, en cambio, el pasado precolombino quería ser transformado en experiencia del presente; una experiencia que debía ser ritualizada a través de la música, la *performance* y el consumo de alucinógenos, como lo hacían Los Jaivas³.

Música y vanguardia

Los Jaivas se habían formado en Valparaíso en 1963 como un grupo juvenil de músicaailable llamado Los High Bass que tocaba bossanova, chachachá, foxtrot y bolero. Sin embargo, el vínculo con estudiantes universitarios que a partir de 1967 iniciaban el proceso de Reforma Universitaria en Chile, acercó a Los High Bass a un campo intelectual, artístico y de ruptura con lo establecido que influyó poderosamente en la opción de vanguardia que tomarían a partir del año siguiente. Otros tres hechos también habrían motivado ese cambio: su contacto con el rock progresivo a través de los primeros discos de Jimi Hendrix y del *Álbum Blanco* de Los Beatles; el uso de alucinógenos y un viaje iniciático que realizó Gato Alquinta, el guitarrista de la banda, por América del Sur⁴.

El uso experimental de *collage* sonoros en grabaciones como “Revolution 9” del *Álbum Blanco*, o el uso creativo de ruido en la música de Hendrix, constituían modelos de difícil acceso para un músico chileno de la época, debido al alto impuesto que debían pagar los discos importados en Chile. Sin embargo, Los High Bass podían conseguir esos discos de contrabando en el puerto de Valparaíso o de manos de algún viajero. El uso de alucinógenos también los llevó a explorar nuevas sonoridades y estructuras distendidas a partir de su experiencia con las dilataciones del tiempo y las alteraciones de la percepción. Sin embargo, fue su contacto con estudiantes y artistas jóvenes que adquirirían protagonismo y liderazgo a mediados de los años sesenta, lo que llevó a Los High Bass a dejar atrás la música de baile y a abrirse al campo de la improvisación experimental, transformándose en Los

Jaivas.

(...) una vez nos invitaron a tocar en la Universidad Católica de Valparaíso a un acto por la Reforma [universitaria] —señala el pianista de Los Jaivas Claudio Parra—. Nos subimos al escenario y vimos un ambiente totalmente distinto al que estábamos acostumbrados a tocar. Era una fiesta, pero diferente, bien volada, con decorados preciosos, unas máscaras increíbles. Todo muy fantástico, renovador, con profundo sentido artístico y eso nos tocó. no hicimos nada más que improvisaciones. un verdadero *happening* (en [Gutiérrez, 1993: 7](#)).

Esto ocurría en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, donde estudiaban dos de los integrantes de Los High Bass. Dicha Escuela había sido fundada en 1952 por un grupo de arquitectos, artistas y poetas, poniéndola a la vanguardia del diseño arquitectónico en Chile. Fue en esa Escuela donde se inició el proceso de Reforma Universitaria en el país, comenzando como un acto poético más que político, que luego se propagaría al resto de las universidades chilenas. Desde 1964, la Escuela de Arquitectura había desarrollado el concepto de *Amereida*, una visión poética del origen y destino de América, que llevaba a los profesores de la Escuela a organizar travesías poéticas y arquitectónicas por América del Sur. Algo similar al viaje de Gato Alquinta por América en 1969, aunque dentro del espíritu hippie de la época.

La experimentación y la vanguardia en música estaban circunscritas a laboratorios de música electrónica y a compositores de Conservatorio, lejanos del mundo de la música popular juvenil de los años sesenta. Sin embargo, estas corrientes alcanzaban cierta repercusión social debido al clima general de cambio e innovación imperantes en la época. Revistas juveniles como *El Musiquero*, por ejemplo, publicaban a fines de los años sesenta artículos sobre música aleatoria, música y computador, y presentaban a Los Jaivas como un conjunto de una nueva visión musical⁵.

En todo caso, el interés de los músicos populares por la experimentación y la renovación del lenguaje solo podían desarrollarse a partir de su contacto con jóvenes de otros campos artísticos, fuera del ámbito del Conservatorio, donde la música popular no tenía cabida. Este fenómeno es abordado por Frith y Horne en su libro *Art into Pop* (1987), para el caso de jóvenes músicos británicos de fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, como John Lennon, Keith Richards, Jimmy Page, Freddie Mercury, Eric Clapton y Syd Barret, entre otros, que asistían a las escuelas de arte británicas. Estas escuelas, donde no se impartía música, sino diseño, orfebrería, fotografía, audiovisual o teatro⁶, le permitió a jóvenes como estos la posibilidad de agregar estilo, imagen, autoconciencia y actitud a la música afroamericana que venían escuchando y tocando desde comienzos de los años cincuenta⁷.

La relación de músicos populares con el mundo del arte contribuía a romper la dicotomía entre alta y baja cultura, propia del mundo burgués, en el mismo momento en que comenzaba también el interés de la academia por el estudio de la cultura popular urbana contemporánea. Esto se producía en el marco de la crítica al énfasis académico en la alta cultura, así como por la necesidad de comprender el cambiante mundo del mercado, la televisión y la publicidad, necesidad que se materializó con el nacimiento de los estudios culturales bajo el amparo de la Universidad de Birmingham.

En su acercamiento al mundo del arte, Los Jaivas también tomaron contacto con las experiencias teatrales y cinematográficas de improvisación de comienzos de los años setenta en Santiago, como las realizadas por Óscar Castro en el Teatro Aleph y por el director de cine Raúl Ruiz⁸. Además participaban en las fiestas *happening* de la época, que buscaban producir eventos artísticos más que obras, con la participación espontánea del público. La experiencia era lo importante.

Trasladando a la música la improvisación teatral y la participación del público del *happening*, Los Jaivas comenzaron a practicar una improvisación constante en los ensayos, en el estudio y sobre el escenario, donde el público podía llevar sus propios instrumentos y subirse a tocar con ellos⁹. “Se producían unos ambientes mágicos —recuerda Gato Alquinta—. Tocábamos, pero al mismo tiempo éramos público”¹⁰. Por su parte, Eduardo Parra, otro integrante de la banda, afirma que para ellos se trataba de rituales, no de conciertos, “un acto de comunicación con el cosmos”, señala, incitando al público a que hiciera lo mismo¹¹.

El contacto más directo que tenía la banda con el mundo del arte era a través de su letrista, Eduardo Parra, un poeta que participaba de la escena contracultural de Viña del Mar y Valparaíso de fines de los años sesenta. En 1968 Parra había publicado el poemario *Puerta giratoria*, donde desarrolla su idea de poesía objetiva, que buscaba desplazar al sujeto lírico para que el objeto hablara directamente, como un signo a descifrar. “El sujeto hablante se hacía más científico —afirma Parra—. El discurso se hacía más teórico que musical”¹². Eduardo Parra, un autor de “textos poéticos donde la desestructuración del lenguaje alcanzaba niveles paranoico-metafísicos no conocidos antes en la poesía chilena”¹³, resultaba fundamental para los rumbos que estaba tomando la música de Los Jaivas a fines de los años sesenta.

Improvisación constante

Desde 1969, los futuros Jaivas contaban con instrumentos, micrófonos y equipos de amplificación profesionales, algo difícil de conseguir para una banda chilena de los años sesenta, debido a la alta tasa de impuestos de importación que estos equipos debían pagar. Mediante sus contactos con agentes navieros de Valparaíso, Los High Bass habían logrado importar un set completo de instrumentos y amplificadores Yamaha, a los que se sumaba el piano Steinway que Claudio Parra tenía en la casa de sus tías en el balneario de Viña del Mar, colindante con Valparaíso. Allí realizaban sesiones de improvisación que podían durar días enteros. Consecuentemente, empezaron a incluir improvisaciones durante sus presentaciones como grupo de baile, presentándolas bajo el nombre de “Tema para una destrucción”, que terminaba con una gran explosión.

1969 fue un año que pasó deformado por la vida de Los High Bass —señala Freddy Stock—. Meses de encerrarse en el living de la casa de [la calle] Viana, tapizando las paredes con colchones para que las tías no se volvieran locas. Como ermitaños escondidos en una madriguera, salían solo para comunicarle al mundo sus descubrimientos, para compartir con quien quisiera este extraño fenómeno que sacudía sus vidas (2002: 63).

La práctica de improvisación de Los High Bass se basaba en la exploración de rítmicas, timbres y atmósferas sonoras, incorporando ruidos y sonidos saturados a su paleta musical. Para ello, utilizaban los acoples de guitarra tipo Jimi Hendrix, producidos por la retroalimentación de frecuencias entre el micrófono o cápsula de la guitarra y la señal de la propia guitarra que emite el parlante. Simultáneamente, usaban un piano preparado a lo John Cage, insertando tachuelas o chinchas en el encordado, de modo de conseguir un sonido metálico vibrante.

También hacían girar discos al revés; tocaban el órgano electrónico en base a *clusters* y utilizaban un arco de contrabajo para tocar el bajo eléctrico. Por su parte, el baterista de la banda, Gabriel Parra, ampliaba considerablemente su batería con mayor cantidad de timbales y platillos, y aplicaba al rock los ritmos en 6/8 más 3/4 propios de la música Sudamericana, en un gesto de primitivismo de vanguardia que surgía de la práctica de improvisación del grupo. Eduardo Parra circulaba libremente por el escenario tocando sonajeros, flautas y tambores amerindios y afrocubanos. Todos vestían túnicas y ropas artesanales, usaban pelos largos y frondosas barbas, cual oficientes del ritual indigenista que desarrollaban en sus improvisaciones¹⁴.

La cultura indígena dejaba de ser un referente del pasado rescatado por la música, la literatura o el arte modernos, y empezaba a ser una experiencia del presente para jóvenes e intelectuales, lograda mediante una improvisación libre de sonoridades no tonales que mezclaba instrumentos indígenas con instrumentos de rock¹⁵. Si bien se trata de instrumentos culturalmente lejanos, resultaban posibles de combinar en el ámbito de libertad absoluta que permitía la libre improvisación que practicaba el grupo.

A lo largo de la historia de la música clásica y popular, han habido varios casos de renovación del lenguaje debido a la traducción de un instrumento a otro: del canto al violín, del violín al piano, del piano a la guitarra, de la guitarra al charango, por dar algunos ejemplos. En el caso de Los Jaivas, fue la traducción en la guitarra eléctrica de las frases pentáfonas de las queñas y de los paralelismos de cuartas y quintas de las tarkas. “Nunca hice un *riff* de rock”, afirma Gato Alquinta, que tocaba la guitarra imaginando un aerófono andino. “Yo quería tocar con mi guitarra una música precolombina”, apelando a una “memoria genética indígena” del chileno¹⁶. Algo similar se observa con los paralelismos de quintas y cuartas y la pentafonía en el piano de Claudio Parra.

La sonoridad descubierta en su etapa de improvisación fue sistematizada más tarde por Los Jaivas en canciones estructuradas, iniciando su amplia carrera discográfica que se prolonga hasta la actualidad. En sus canciones es habitual encontrar introducciones que apelan a esa etapa de experimentación o pequeños interludios y finales, donde despliegan sus improvisaciones rítmicas¹⁷.

En un festival de rock progresivo llamado Primer Encuentro Internacional de Música de Vanguardia celebrado en Viña del Mar en enero de 1970, Los Jaivas estaban en su etapa más radicalizada de improvisación, sintiéndose dueños de la vanguardia frente a otros grupos chilenos que más bien hacían *covers* de rock progresivo anglosajón, como Aguaturbia o Los Escombros. Al cierre de ese encuentro, Los Jaivas se apoderaron del escenario y no dejaron tocar a los demás grupos, los que al cabo de unas horas comenzaron a llevarse sus equipos, que eran compartidos por todas las bandas. El público empezó a gritar, molesto por la larga improvisación que hacían Los Jaivas, que parecía ruidosa y caótica. Gato Alquinta, enojado por ese rechazo, enfrentó a la audiencia gritando:

¿No venían a un festival de Vanguardia? ¿Música de vanguardia querían? ¿No pagaron diez *lucas* por escuchar música de vanguardia? ¿Qué es lo que querían los mierdas, ah? ¡Música de vanguardia tocamos, por la *chucha*! ¡Tocamos música de vanguardia y qué!¹⁸.

Algo similar había sucedido dos años antes con Caetano Veloso durante la sesión final del III Festival Internacional de la Canción de Rede Globo en 1968, realizado en el teatro de la P. Universidad Católica en San Pablo. Caetano, al igual que Los Jaivas, estaba experimentando los cruces entre vanguardia y cultura popular, aunque las audiencias no siempre se interesaran por esas innovaciones. Caetano Veloso experimentaba con los cruces desarrollados por la Tropicalia que se expresaban en el LP *Tropicalia ou Panis et Circensis* grabado junto a Gilberto Gil ese mismo año. Durante su participación en el festival, el público empezó a gritar contra su canción “É

proibido proibir”, que posee una introducción, un interludio y un final con improvisación aleatoria, tonalidad libre y un timbre vocal e instrumental ecléctico. Caetano, molesto, al igual que Gato Alquinta, enfrentó al público que rechazaba la canción diciendo:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Voces nao estao entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada [...] Voces estao por fora! Voces nao dao para entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? ¹⁹.

Los ejemplos de Caetano Veloso y de Los Jaivas manifiestan el impulso de los artistas de vanguardia de enfrentar e impactar a la audiencia, proclamándose como portadores de una verdad absoluta ante un público ignorante y retrasado que no alcanza a comprender ni a apreciar el arte contemporáneo. De este modo, la vanguardia se proclama a sí misma como tal y puede hacerlo de manera violenta, aunque se vista de indigenismo hippie en los años sesenta.

Hippies y alucinógenos

El hipismo, con su mezcla de sexo, drogas y rock, unificaba a jóvenes provenientes de distintos sectores sociales, rompiendo las barreras de clase imperantes en América Latina. La sociedad chilena es especialmente clasista, un problema que ha tardado mucho tiempo en situarse en la agenda política y educacional de la nación. Si bien en Chile el hipismo imperaba entre sectores medios y medios-altos, más conectados con la música y la cultura juvenil norteamericana, también alcanzaba a sectores obreros y tenía una considerable cobertura de prensa, lo que le otorgaba relevancia para la opinión pública.

Como Barr-Melej señala (2009: 308), el concepto de revolución generacional, no de clase, es lo que condujo la acción del hipismo: posición antihegemónica, deseo de liberación, formas de colectivismo y desafío directo al sistema de los mayores. De este modo, el hipismo era percibido como un movimiento social de vanguardia, formado por una nueva generación de “salvadores del mundo”, afirma Shapiro (2006: 164). En el caso de Chile, además de ser una alternativa contracultural, el hipismo contribuía a romper con las barreras de clase imperantes.

El hipismo era además un movimiento internacional, que abogaba por el fin de todo tipo de fronteras. De este modo, la llegada al país de algún hippie norteamericano, como David Fass o Country Joe McDonald, reafirmaba el impulso hippie local. “David Fass era mucho mayor que nosotros —recuerda Gato Alquinta—. Había vivido el proceso de los beatniks, así que venía de vuelta cuando empezó el movimiento hippie, era una especie de vagabundo del mundo.”²⁰ La atracción que despertaba Fass entre los hippies chilenos era acrecentada por su colección de vinilos y su buen desempeño con la armónica de blues, que Los Jaivas integraron a su práctica de improvisación. “Además estaba su experiencia con las sustancias alucinógenas —señala Alquinta—, la cultura de masas, los movimientos beat. Él nos mostró ese mundo”²¹. Fass participó con su armónica en varias sesiones de improvisación con Los Jaivas, permitiendo estructurar desde el blues la improvisación libre de la banda²².

Por su parte, Country Joe McDonald llegaba a Chile en octubre de 1970, donde acababa de ser conocido por su aparición junto a su banda The Fish en la película del festival de Woodstock, estrenada en Santiago dos meses antes. Chile despertaba interés internacional al comienzo del gobierno socialista de Salvador Allende (1970-1973), democráticamente elegido, y Country Joe venía a participar como productor musical y músico del documental chileno-norteamericano *Qué hacer*, sobre los cambios políticos que se avecinaban en el país. Los Jaivas grabaron una improvisación en percusión para la secuencia de un rapto político de la película. Con este trabajo, establecieron vínculos con Country Joe, quien al año siguiente fue el productor de su primer disco, *El volantín* (1971)²³.

El uso de alucinógenos entre los jóvenes chilenos de los años sesenta coincidía con una revalorización del mundo comunitario y mágico del nativo americano. El estado de trance que lograba el chamán en las culturas amerindias tocando, cantando, bailando y consumiendo sustancias alucinógenas, era buscado de la misma manera por estos jóvenes, acercándose a la idea de experiencia que promovía el arte de vanguardia. Si bien también consumían hongos y LSD, la marihuana resultaba más a mano y era más social, integrando mejor al grupo, mientras que los otros alucinógenos enfatizaban la experiencia individual.

Esta “droga de trabajo”, como ha sido definida, “mantiene a los músicos despiertos, impulsa su confianza, crea euforia y da rienda suelta a la creatividad oculta”. Su uso se ha justificado como una ayuda creativa y por su capacidad para eliminar las inhibiciones y mejorar la interpretación colectiva²⁴. La marihuana “fue la droga de la relajación, la introspección, las declaraciones políticas y el espíritu comunitario”, señala Shapiro, con una larga presencia en el mundo de la música popular (2006: 120).

No teníamos barreras o fronteras para buscar caminos musicales —afirma Claudio Parra—. La marihuana fue usada como un catalizador y nos ayudó a abrir el espíritu y la sensibilidad. Sentíamos que la marihuana nos sintonizaba con lo que estábamos haciendo (en Stock 2002: 64).

En 1970, la Policía de Investigaciones de Chile elaboró un perfil de los consumidores chilenos de marihuana, llegando a la conclusión de que gran parte de ellos la consumía de manera regular. Casi la mitad de los consumidores habían sido inducidos por marineros en Valparaíso o por hippies extranjeros en las llamadas “carpas hippies”, señala el informe policial, que agrupaban a jóvenes errantes provenientes de Estados Unidos, Europa o América del Sur²⁵. La norma era el consumo grupal en el marco de celebraciones. La mayoría obtenía la yerba de amigos que se la regalaban o la iban a buscar a las grandes plantaciones industriales de las ciudades de San Felipe y Los Andes, evidenciándose un papel secundario del tráfico, concluye [Fernández \(2011: 164\)](#).

En efecto, las plantaciones de cáñamo de uso industrial en las cercanías de Santiago y Valparaíso, permitían la llegada de marihuana con facilidad a centros nocturnos y lugares vinculados con la nueva contracultura. Estos eran la Casa de la Luna Azul, la galería comercial Drugstore, el Parque Forestal y el Cerro Santa Lucía en Santiago. La Casa de la Luna Azul era un café y librería de segunda mano, fundada por el poeta y artista visual chileno Ludwig Zeller (1927). Allí se hacía música, se ofrecían talleres literarios, recitales de poesía, se exhibían pinturas y collages, se daban conferencias y se realizaban *happenings*²⁶. Además, a mediados de 1968, psiquiatras de la Universidad de Chile experimentaban con artistas como el propio Zeller, haciéndolos pintar bajo la influencia del LSD y luego realizando exposiciones con sus obras²⁷.

Esto es lo que venían haciendo desde comienzos de los años sesenta los científicos Timothy Leary y Richard Alpert en la Universidad de Harvard, con poetas como Allen Ginsberg ([Shapiro, 2006: 154](#)). Leary y Alpert experimentaban con la creación artística bajo la influencia de hongos y LSD, razón por la que fueron despedidos de Harvard. A partir de esos experimentos, el LSD habría llegado a músicos de jazz como Dizzy Gillespie y John Coltrane, afirma Shapiro.

Sin embargo, fue desde la Fundación Catalia, creada en 1964 por Timothy Leary en Millbrook, al norte del estado de Nueva York, y desde el Centro Psiquedélico Mundial de King’s Road en Gran Bretaña, donde el LSD llegó al mundo del rock y al arte en general. Mientras que la Fundación Catalia se convertía en el lugar de reunión de la bohemia neoyorkina, el Centro Psiquedélico Mundial atraía al círculo de moda de Londres de mediados de los sesenta, que incluía a Donovan, Los Rolling Stones, Paul McCartney y Eric Clapton, entre otros, como señala [Shapiro \(2006: 156\)](#). En Santiago, Los Jaivas empezaron a consumir LSD por invitación de uno de sus seguidores, quien los encontró casualmente en la calle y les puso una dosis en sus bocas. Empezaron a usarlo en ensayos, recitales y grabaciones.

Como Buckley y Shepherd señalan, los músicos que consumían LSD buscaban reproducir con su música y *performance* la perturbación sensorial y el sentido de conexión y conocimiento especial del universo que sentían con el LSD. Para ello utilizaban “estructuras ensoñadoras en sus canciones, letras surrealistas y una iconografía visual desorientadora” (2003: 211). Este tipo de influencias se pueden apreciar en canciones como “White Rabbit” y “Somebody to Love” de Jefferson Airplane, y en algunos de los trabajos de Pink Floyd. Sin embargo, quienes avanzaron más lejos en el desarrollo de una *performance* psicodélica fueron Grateful Dead, que ofrecían conciertos de hasta cinco horas de duración, en un permanente devenir de música, que Shapiro cataloga como “insoportable”, a menos que uno se encontrara en un estado de conciencia similar al de ellos (2006: 166-167).

Algo parecido sucedía con Los Jaivas, quienes grabaron *El volántin* (1971) bajo la influencia del LSD. Country Joe, el productor del disco, ya tenía experiencia grabando música psicodélica en California. En 1967 había editado su álbum debut junto a The Fish para el sello Vanguard, *Electric Music for the Mind and Body*, considerado uno de los primeros álbumes psicodélicos grabados en San Francisco²⁸. *El volántin* (1971) fue el primer disco de este tipo grabado en Chile, en pleno gobierno socialista de la Unidad Popular. Después de una corta introducción de piano en 3/4, la primera pista, “Cacho”, revela una evidente atmósfera psicodélica de vanguardia primitiva, donde la libre improvisación vocal es sostenida por una base rítmica de rasgos indígenas a la que se suman sonidos de trompetas precolombinas²⁹.

En mayo de 1970, Los Jaivas habían dado un recital en el Teatro La Reforma de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, también bajo la influencia de alucinógenos, que produjo un gran escándalo entre las autoridades del Conservatorio.

Las hordas de fanáticos se extralimitaron empujadas por un ambiente de lujuria total [...] la música de Los Jaivas apenas podía penetrar la cortina de humo de marihuana que tenía convertida la sala en un sauna alucinógeno [...]. La marihuana lo deformaba todo y los muchachos felices de alimentar la algarabía con uno de sus recitales más sólidos e inspirados ([Stock, 2002: 77](#)).

Como señala [Fernández \(2011: 171\)](#), a comienzos de los años setenta, se producía un fenómeno de hipervisibilización de la marihuana y su consumo en Chile. Impulsadas por el sensacionalismo de los medios de comunicación, cada vez más personas se sentían atraídas por la sustancia, buscando la experiencia, “requiriendo saber ‘algo’ sobre ella con el fin de hacerse parte de un fenómeno que aun en su ambigüedad podía reportar algún grado de integración o prestigio”.

Continuando con los eventos hippies de “sexo, drogas y rock”, en octubre de 1970 Los Jaivas participaron del Festival de Piedra Roja, llamado “el Woodstock chileno”, que convocó a miles de hippies locales en tres días de música al aire libre. Como señala Barr-Melej (2009: 305-306), muchos de los temas históricamente asociados con la contracultura y el hipismo chilenos hicieron su entrada en el debate público a partir del Festival de Piedra Roja, como el uso del pelo largo, el consumo de marihuana y la liberación sexual.

A partir de esa “erupción psicodélica”, como fue llamado el Festival de Piedra Roja por la prensa, la Cámara de Diputados solicitó investigar el consumo de narcóticos entre los jóvenes chilenos, intensificar el control aduanero al ingreso de sustancias ilícitas al país, instaurar campañas contra las drogas en la enseñanza secundaria e incluso cortar el pelo a los jóvenes detenidos por consumo. Varias de estas medidas fueron implementadas durante el gobierno de Salvador Allende, a pesar de las claras conexiones que podía tener la juventud de izquierda con la contracultura. Estos jóvenes también usaban pelo largo y barba, criticaban a la sociedad burguesa, se oponían a la guerra de Vietnam y hacían suya la consigna de la paz³⁰.

“Parecen hippies, pero no lo son: hacen música polémica”, titulaba el diario chileno de izquierda *El Clarín* (26/10/1971) un artículo sobre Los Jaivas, demostrando los intentos de la propia izquierda por cooptar políticamente la contracultura. Sin duda que Víctor Jara, militante comunista, fue quien más puentes tendió entre las juventudes de izquierda y la contracultura chilena. De hecho, Los Jaivas participaron en un festival organizado por Víctor Jara en Santiago, quien manifestaba su aprecio por la banda por lo que consideraba “un proceso musical creativo y auténticamente revolucionario”, como señala Stock (2002: 74)³¹.

A pesar de los intentos por integrarlos al proyecto revolucionario del nuevo gobierno de la Unidad Popular, los hippies chilenos siguieron cuestionando las pautas culturales y sociales de la generación en el poder, haciendo de la contracultura un factor político manifiesto, y a la vanguardia primitiva una forma no solo de construir una nueva realidad sino que de experimentarla aquí y ahora.

La evidente estetización del campo de la música popular en los años sesenta fue producto de una juventud empoderada que establecía lazos intra-generacionales, que involucraban a artistas de distintas disciplinas. Esta fue una revolución generacional que vinculó a jóvenes con jóvenes, y entre ellos, a músicos populares con diseñadores, poetas, actores, arquitectos, fotógrafos y pintores. A partir de ese contacto se produjeron los cambios en la escena de la música popular y juvenil de los años sesenta en general, naciendo una música popular autoconsciente y crítica, y, por consiguiente, cercana a los problemas del arte³².

Las tendencias de vanguardia de la época enfatizaban la experiencia como el fin último de la propuesta artística, y el derribo de la cuarta pared —usando un concepto teatral—, cuestionando la división entre performer y audiencia. Todo esto fue absorbido por la contracultura musical de los años sesenta en Chile, estableciendo una relación entre evento comunitario con ritual indígena y de experiencia con trance chamánico. Es así como el mundo indígena americano ingresaba a la contracultura de la época, dejando de ser un referente lejano a rescatar, reivindicar o representar. Este nuevo indigenismo era practicado, vivido y construido desde la experiencia. Al mismo tiempo, era actualizado mediante su contacto con la vanguardia.

Músicos, artistas y hippies vieron incrementados sus espacios de libertad bajo el gobierno socialista y democrático de Salvador Allende, participando del cuestionamiento de lo establecido sin sentirse llamados a proponer nada a cambio. Había que olvidar todo lo aprendido, como dice Mario Mutis, bajista de Los Jaivas, para poder encontrar algo nuevo. Olvidar escalas, modos de tocar, forma de sonar y manejar el sonido³³. Luego de este necesario período de amnesia contracultural, Los Jaivas empezaron a recordar, vinculando pasado con presente. De este modo encontraron su propuesta musical más duradera.

¹ Para un breve estudio sobre los manifiestos de movimientos de vanguardia en música, ver Fortuño, 2010.

² Más sobre indigenismo en Abellán, 2009.

³ Ver improvisación de Los Jaivas en Canal de Televisión de la Universidad Católica de Valparaíso, 1971: www.youtube.com/watch?v=18A_BPL31e4&feature=related [acceso 6/2012].

⁴ Ver www.musicapopular.cl/3.0/index.php?op=Artista&id=199 [acceso 6/2012].

⁵ Ver “Música chilena y pelotas de ping pong”, *El Musiquero*, Santiago, 5/84, 4/1969: 68-69; “El computador virtuoso”, *El Musiquero*, Santiago, 10/196, 7/1973: 56-57; “Los Jaivas. Nueva visión musical”, *El Musiquero*, Santiago, 9/168, 6/1972: 48-49.

⁶ Ver aviso del Royal College of Arts de Londres buscando profesores en estas áreas, en Frith y Horne, 1987: 45.

⁷ Ver Frith y Horne, 1987: 1, 73.

⁸ Ver Stock, 2002: 79.

⁹ Ver Gutiérrez, 1993: 7.

⁰ En Ponce, 2008: 157.

¹ En Pinto, 2007.

² *Punto Final*, Santiago, N° 547, 4/7/2003.

- ³ Fernando Rodríguez, en *Cameron*, 2005.
- ⁴ Escuchar a Los Jaivas en "Neruda", Parte 1 www.youtube.com/watch?v=iuBvE0JM-W4 [acceso 6/2012].
- ⁵ Ver Gutiérrez, 1993: 7.
- ⁶ En Stock, 2002: 76.
- ⁷ Escuchar, por ejemplo, final de "Todos juntos" o introducción de "Los caminos que se abren" de Los Jaivas.
- ⁸ Ver www.youtube.com/watch?v=EfdNoGBALPU [acceso 5/2012].
- ⁹ Ver www.youtube.com/watch?v=mCM2MvnMt3c [acceso 5/2012].
- ⁰ Ver a Los Jaivas con David Fass en Viña del Mar en 1970 www.youtube.com/watch?v=-ZT5ZrWOBou&feature=related [acceso 6/2012].
- ¹ Ver Planet, 2007: 128; y Stock, 2002: 55.
- ² Escuchar "Canción del gancho" en www.youtube.com/watch?v=6HSrwQ1HD30 [acceso 5/2012].
- ³ *Ritmo*, Santiago, 267 [13/10/1970]: 79; y Eherman, 1970.
- ⁴ Buckley y Shepherd, 2003: 211.
- ⁵ En Fernández, 2011: 163-164.
- ⁶ Ver Ortega, 2009.
- ⁷ Ver Planet, 2007: 159.
- ⁸ Ver reseña de Bruce Eder en www.allmusic.com/album/electric-music-for-the-mind-and-body-mw0000193777 [acceso 7/2012].
- ⁹ Escuchar "Cacho" en www.youtube.com/watch?v=487OZuzSNK4 [acceso 6/2012].
- ⁰ Ver Barr-Melej, 2009: 320-322.
- ¹ Más sobre los vínculos musicales de la izquierda y la contracultura en Chile, en Salas, 2003.
- ² Ver Frith y Horne, 1987.
- ³ Mario Mutis en www.youtube.com/watch?v=-Wn2mEOVR4 [acceso 6/2012].

DIEZ }

Contracultura de masas

Desde su consolidación en la década de 1920, la cultura de masas había permanecido al margen de las vanguardias artísticas. Si bien hay una primera señal de vínculo entre las llamadas alta y baja culturas con la utilización de productos industrializados como objetos de antiarte por el dadaísmo, en la relación del arte con el cabaret y en la atención medial otorgada a la generación beat en los años cincuenta, fue en los años sesenta cuando se produjo un acercamiento mutuo, como acabamos de ver. Por un lado, la vanguardia artística se acercaba a la cultura de masas —con el pop art, por ejemplo—, y por el otro, la cultura de masas se acercaba a la vanguardia —con la música beat y la Tropicalia.

En ambos casos estamos ante fenómenos de desterritorialización del lenguaje, que cuestionan las divisiones entre arte superior y cultura popular inferior, consolidadas con el advenimiento de la burguesía. Al expresar una relación irreverente y creativa con el legado cultural de Occidente, el concepto modernista de antropofagia, por ejemplo, también expresa la irreverencia con la propia dicotomía entre alta y baja cultura. En América Latina, el modelo segregacionista burgués se reprodujo sin tanto éxito como en Europa, pues nuestra sociedad mestiza no permitía instalarlo de la misma manera.

Con el aumento del diálogo entre las artes y la incorporación al quehacer artístico del cotidiano urbano de la época industrial, vanguardia y cultura de masas se daban la mano en la década de la juventud. Si Andy Warhol expresaba la banalidad y el vacío de la sociedad estadounidense mediante su producción industrializada de arte, sus largas películas sin argumento y su decadente banda de rock Velvet Underground, Caetano Veloso resonaba con la falta de sentido de la modernidad en dictadura en algunas canciones de sus LPs *Aragá azul* (1973) y *Jóia* (1975). En estas canciones, posibles de catalogar como antisistémicas, se manifiesta la ruptura de la tendencia orgánica, integradora y dialogante de la cancionística de fusión de los años setenta, destruida por la interrupción de las utopías durante el reinado de las dictaduras militares en América del Sur.

En nuestra región, los cruces entre cultura popular y vanguardia se han producido tanto en contextos de libertad como de falta de ella, aunque pareciera que la falta de libertad ha sido especialmente propicia para dichos cruces. De este modo, el Cono Sur de América, pródigo en dictaduras militares en los años ochenta, también fue pródigo en música de contrafusión, con aportes de Arrigo Barnabé y Premeditando o Breque, entre otros, en San Pablo; de Leo Masliah en Montevideo; de Liliana Herrero en Rosario; y de Fulano y Electrodomésticos en Santiago. En estos casos se trata de prácticas culturales que, si bien celebran su propia condición contracultural, también ponen en juego el sinsentido y la violencia de la cultura de masas de la cual se alimentan. De este modo, la integración de lenguajes promovida por la fusión de fines de los sesenta, se transformó en choque; el diálogo devino en discusión; lo obvio se volvió extraño; y lo especial se hizo cotidiano. Como señala Omar Corrado (1999), la canción se transformó, finalmente, en una operación crítica del conocimiento.

Con la generación de relevo de los años ochenta, aumentaba el rango de influencias y cruces, muchos de ellos aparentemente contradictorios. Estamos ante la formación de un nuevo puente entre lo vulgar de la cultura de masas y lo elitista de la cultura artística. La coexistencia de lenguajes opuestos en esta nueva producción popular de vanguardia —que podemos llamar de contrafusión—, producirá fricciones con la industria musical, por un lado, y con el mundo del arte —especialmente el Conservatorio— por el otro. Es desde dicha fricción que se construye el campo contracultural de la vanguardia ochentera y que se producen las condiciones de su propia disolución. El Conservatorio le dará la espalada a este tipo de propuestas, enclaustrándose en su tradición bicentenaria, mientras que la industria musical absorberá las divergencias —como siempre lo ha hecho—, cubriéndolo todo con el manto conciliador del pop.

Tres elementos centrales guían este análisis estético: la administración del género musical por negación, travestismo o contrafusión; la articulación de prácticas estéticas y sociales opuestas, tanto musicales como literarias —dodecafonía/funk, Strawinsky/ música caipira, comics/Tropicalia, radio/poesía—; y la búsqueda en las letras de nihilismo, erotismo, violencia y, por sobre todo, ironía y sátira. Es el desmontaje desde el humor de las convenciones y clichés de la cultura dominante —algo ya practicado por la Tropicalia— una de las características centrales de la crítica realizada por la contrafusión de los años ochenta (Ramos, 1995: 228).

El LP conceptual *Clara Crocodilo* (1980), grabado por Arrigo Barnabé en San Pablo junto a la banda Sabor de Veneno, permite observar el modo en que las fricciones entre alta y baja cultura fueron abordadas por el músico y preguntarnos por el sentido de esa opción estética en tiempos de dictadura y de crisis de modernidad. El disco incluye “Diversoes eletronicas”, una canción de ocho minutos de duración, ganadora del Festival Universitario de la Canción de TV Cultura (San Pablo, 1979), lo que demuestra el interés de la época por el desarrollo de una vanguardia artística a que apelara a la cultura de masas¹. Sin embargo, llama la atención lo ajena que parece esta música del universo de la música popular brasileña. Barnabé no dialoga con su tradición, sino que instala algo

nuevo, donde solamente la lengua portuguesa establece un signo de pertenencia, junto con poner en evidencia la deshumanizada vida en la metrópolis moderna.

Escena contracultural

Tanto en Santiago como en San Pablo, la escena musical de vanguardia de masas estuvo ligada a otras manifestaciones de avanzada, en especial el teatro y las artes visuales, contando con espacios administrados desde el interior de la propia escena contracultural. Se destacaron como epicentros de este fenómeno los teatros Lira Paulistana de San Pablo y Trolley de Santiago, que podemos considerar como los nuevos Cabaret Voltaire, de los dadaístas de los años diez².

Lira Paulistana (1979) era un teatro pequeño, de 200 butacas, lo que facilitaba el montaje de producciones independientes de vanguardia, con poco capital que arriesgar. El público tenía un alto grado de complicidad con lo que allí se ofrecía y se adaptaba sin protestar a posibles problemas de producción o cambios de último minuto en la programación (Oliveira, 2002: 19-21). En el discurso brasileiro se destacará el carácter independiente de estas producciones; concepto que busca destacar tanto el autofinanciamiento como el control total del proceso de producción por parte del artista, como señala Oliveira (2002: 62). Si bien este tipo de producciones ha existido antes en la industria discográfica tanto brasileña como chilena —con músicos y productores que no forman parte de los sellos que los editan—, en los años ochenta se intensificó un discurso por la demanda de independencia, mientras se buscaba radicalizar la propuesta estética e ideológica desde la propia práctica.

Fieles a su naturaleza antisistémica, los músicos que frecuentaban la Lira Paulistana no se consideraban parte de un movimiento; incluso algunos de ellos se sentían restringidos en sus aspiraciones de masividad por el propio concepto de movimiento de vanguardia. Allí tocaban músicos como Itamar Assumpção, Vania Bastos, los grupos Premeditando o Breque, Rumo y Sossega Leao, y asistía, aunque no tocaba, el compositor y pianista de vanguardia Arrigo Barnabé. La prensa especializada fue la que los definió como parte de un movimiento paulista de vanguardia. Esto ocurría a partir de los LPs conceptuales de Arrigo Barnabé, *Clara Crocodilo* y *Tubaroes voadores*, que mezclan música de rasgos strawinskianos y dodecafónicos con funk, locuciones radiales e historietas; es decir, lo elitista con lo vulgar.

A pesar de la resistencia de estos músicos por considerarse parte de un movimiento articulado de vanguardia, ellos poseen rasgos comunes desde el punto de vista generacional, ideológico, estético y artístico, que permiten aglutinarlos como vanguardia paulista. Entre estos rasgos comunes sobresale la actitud irreverente hacia la alta cultura; la búsqueda de lenguajes integrados al interior de las artes; un impulso casi intuitivo hacia la vanguardia como ruptura con el orden represivo; la independencia de los sellos discográficos; y su radicación territorial en el barrio de Pinheiros y en la propia Lira Paulistana. Además, como afirma Stroud, la vanguardia paulista provocó rápidamente comparaciones con la Tropicalia en los medios y los músicos recibieron una considerable atención mediática, pues el periodismo celebraba la aparición de esta corriente renovadora ante la creencia de que la MPB pasaba por un momento de crisis creativa (2010: 90).

En Santiago, los años setenta se despedían con John Travolta y sus imitadores locales en cines y radios, y con las canciones de Violeta Parra en las frágiles peñas folclóricas. Todo esto, bajo un rígido toque de queda que hacía que la “fiebre de sábado por la noche” chocara contra los muebles de la casa, como señalan Contardo y García (2005: 190). Las universidades chilenas, tal como las brasileñas, brindaban protección a la actividad cultural juvenil, de modo que los estudiantes podían organizar festivales de la canción, café conciertos y peñas folclóricas con cierta libertad, aunque sin apoyo de los medios de comunicación. Esta experiencia demostraba que la canción popular permitía conquistar espacios propios en dictadura. Sin embargo, la generación de relevo de los años ochenta construyó una identidad propia por oposición a las tendencias culturales y también contraculturales de la década anterior.

A mediados de 1983, Pablo Lavín, un diseñador chileno que regresaba al país luego de trabajar nueve años en Londres, fundaba el teatro y sala de fiestas El Trolley (1983-1986), en la sede sindical de los ex trolebuseros, ubicada en la periferia norte del centro de Santiago. Hay aquí una diferencia importante con Lira Paulistana, ubicado en un barrio con importante presencia de estudiantes, artistas e intelectuales como Pinheiros y el territorio libre de Vila Madalena, un sector de alta producción cultural. Este hecho no solo asegurará un público conocedor e interesado en nuevas propuestas artísticas, sino que le permitirá a los dueños de Lira Paulistana crear un centro de promociones culturales, que incluía productora, editorial, sello discográfico, taller de diseño gráfico y venta de producciones culturales independientes³.

En este caso, Lira Paulistana se alimenta y alimenta una práctica contracultural que habita un lugar determinado

de la ciudad y conjuga un sentido de pertenencia a ella, formando parte de la sociabilidad urbana que allí se desarrolla. El Trolley, en cambio, se inserta en un barrio ajeno a la naturaleza de su propuesta, adscribiéndose más a la idea de intervención del espacio urbano desarrollado por las artes visuales. Esta práctica posee cierto grado de violencia, pues irrumpe e interrumpe un estado de cosas ajeno a ella. El Trolley se ubica en un barrio donde convergen prostíbulos, la cárcel y el cuartel central de la Policía de Investigaciones, todo esto en plena dictadura, lo que lo sitúa en los límites de la sociabilidad urbana. Los estudiantes, artistas e intelectuales no viven allí, están dispersos en una ciudad también dispersa, separados en barrios en un Santiago segregado socialmente.

El diseñador y fundador de El Trolley se asoció a Ramón Griffero, un sociólogo y dramaturgo chileno que regresaba de su exilio en Bélgica. El objetivo era financiar con fiestas y recitales bailables sus montajes teatrales para la Compañía Fin de Siglo. Los grupos invitados provenían de las dos escenas predominantes del rock chileno de los ochenta: la *new wave*, con bandas como Los Prisioneros, y el punk, con grupos como Los Pinochet Boys. Esta es una diferencia importante con la Lira Paulistana, que si bien invitó a algunas bandas punk en sus últimos años de existencia, la prioridad la tenían los grupos de contrafusión, pues no funcionaba como sala de fiestas o de baile. El Trolley, en cambio, se legitimaba artísticamente con sus montajes teatrales, mientras que las fiestas —y sus sorpresivas *performances* artísticas y desfiles de modas— le daban un carácter contracultural⁴.

El trabajo de músicos como Arrigo Barnabé y Premeditando o Breque en San Pablo, en cambio, contaba con la experiencia otorgada por los festivales universitarios de la canción y con el referente de la Tropicalia que, como corriente de vanguardia al interior de la cultura de masas, había logrado legitimidad tanto en la industria musical como en la crítica especializada. Sin embargo, ahora se trataba de iniciar una actividad profesional, fuera de los recintos universitarios, y de producir mayores innovaciones estructurales en la canción popular, no solo en la letra y en los comienzos y finales de la canción, como sucedía con la Tropicalia⁵.

El compositor y arreglador Rogério Duprat fue un referente importante para Arrigo Barnabé al inicio de su carrera, en especial por haber ejercido una influencia fundamental en la Tropicalia, como señala Stroud (2010: 95). Las audaces mixturas de Barnabé entre música popular y atonalidad nacieron de su admiración de los arreglos tropicalistas de Duprat. Sin embargo, Barnabé consideraba que el experimento tropicalista había sido solo parcialmente realizado. Efectivamente, tal como señala Souza (1983: 197), si bien las letras de muchas canciones tropicalistas son casi siempre desconcertantes y no convencionales, a esas canciones les faltaba osadía musical, una osadía que lograrían una década más tarde músicos como Barnabé, proyectándola finalmente a las bandas sonoras del cine brasileño⁶.

Música contracultural

Surgido en 1976 de una práctica musical informal de estudiantes de música de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de San Pablo, ECA, Premeditando o Breque —Preme—, llegó en 1980 a la Lira Paulistana. Su extraordinaria capacidad como músicos les permitía clonar cuanto lenguaje musical estuviera a su alcance, ya fuera Strawinsky, los comerciales de la TV, Frank Sinatra, la música caipira o el choro. Al momento de distribuir sus producciones independientes, la propia industria discográfica se encontraría, más tarde, en dificultades para definir el producto que estaba ofreciendo: “O estilo do grupo, de difícil classifica^{ao}, oscila entre o pop underground e a vanguarda paulista. De punk rock a baladas e sambas, passando por blues e ‘releituras’ de clássicos sertanejos [...]”⁷.

Esta capacidad clonadora —o de relectura— también producía entre los seguidores de Preme cierto goce estético por el virtuosismo de la clonación, que, coincidentemente, ocurría cuando ingresábamos a la era de la clonación digital y genética. Estamos también frente al gesto de la academia de apropiarse y administrar un conocimiento universal, aunque en el caso de Preme se trata de un conocimiento corrompido por la cultura de masas, como seguramente pensaban los profesores de la ECA. Es así como Preme no se ubica en ningún lugar en particular, sino en todos a la vez. Desde una máxima desterritorialización y travestismo, la banda establece sus propios cruces, equívocos, mutaciones y contrafusiones. Algo similar es lo que hace el grupo Fulano en Chile, aunque con menos travestismo y más eclecticismo⁸.

Los rasgos fuertemente contrastantes del campo musical establecido por Preme se aprecian al comparar sus piezas “Choro do manga” (1983) y “Nunca” (1981). En la primera se observa un tratamiento orgánico de un género clásico de la música popular brasileña, claramente modernizado, pero donde impera el sonido instrumental, la estructura de frases y la *saudade* del género carioca. Sin embargo, al escuchar “Nunca” (1981), grabada dos años antes, parece que estuviéramos frente a otro grupo, que hace canciones en base al choque de opuestos. En “Nunca”, Preme clona por un lado una canción caipira de texto intrascendente y por el otro cita un fragmento de la “Escena

del Sacrificio” de *La consagración de la primavera* de Igor Strawinsky. Ambos momentos de la canción son enlazados por un disonante ostinato rítmico-vocal, que corresponde, de cierto modo, a una síntesis de las dos partes contrastantes. Estos tres elementos chocan entre sí, no se integran; nos llevan y traen violentamente de mundos totalmente ajenos entre ellos. La violencia de esta oposición de lenguajes nos hace escuchar una música desde la perspectiva de la otra, transformando lo vulgar en interesante y vulgarizando lo artístico.

A comienzos de los años ochenta, el paisaje humano de Santiago empezaba a cambiar, y los jóvenes de cabellos largos y coloridas ropas de lana de las peñas folclóricas, daban paso a jóvenes de pelo corto y ropas de telas sintéticas, donde predominaba el negro impuesto por la *new wave*. En este contexto aparece el sexteto Fulano, formado a fines de 1984 en Santiago como resultado de un taller independiente de creación musical, abierto a diversas corrientes estéticas. Si bien la banda no alcanzó a tocar en El Trolley, que cerraba sus puertas cuando Fulano comenzaba su actividad pública, el grupo es heredero de la escena contracultural santiaguina de los años ochenta y protagonista de la rearticulación de la sociedad civil, que lograba, desde 1987, cierto grado de organización interna para oponerse al régimen de Pinochet.

Cuando Fulano comenzaba a tocar, los espacios públicos empezaban a ser reconquistados, albergando expresiones independientes con mayores niveles de producción que los alcanzados a fines de los años setenta. Existía un público ávido de expresarse culturalmente, y el interés por grupos como Fulano canalizaba una nueva forma de disconformidad, sin oponerse directamente al régimen, sino que dándole la espalda; pretendiendo ignorarlo y de ese modo negarlo.

Los miembros de Fulano sumaron experiencias musicales previas tan diversas como el jazz-rock, el folk-rock, el canto nuevo, la música renacentista y la música contemporánea, haciendo canciones de textos antimilitaristas y existencialistas, llenos de ironía y erotismo. Estos textos son declamados y cantados en forma frenética por Arlette Jacquier, quien, con la fuerza expresiva del rock, utiliza su voz como un instrumento más del grupo, realizando complejas vocalizaciones y explotando al máximo sus capacidades interpretativas dentro de un amplio rango de dinámica, tesitura, interválica y expresividad. Ella es la equivalente chilena a Vania Bastos, alumna de ciencias sociales en la USP, e integrante de las bandas de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpao⁹.

Fulano desarrolla una práctica musical ecléctica y posmoderna de clonación de lenguajes, aunque en forma menos virtuosa que Preme, limitándose a los lenguajes que ellos manejan por sus prácticas musicales previas. Además, estos músicos poseen cierto vínculo afectivo y estilístico con la fusión de los años setenta, especialmente con la vertiente del jazz-rock americanista practicada en Chile. De este modo, están estilísticamente un poco más anclados que Preme, como lo demuestra su “Suite Recoleta”, por ejemplo, con una fuerte presencia de los ritmos de cueca y tonada en 6/8 + 3/4. Lo preponderante será el uso de estos materiales en forma segmentada y fuera de su contexto original. Como cita y montaje¹⁰.

Dentro de las primeras propuestas de vanguardia de Fulano se destaca “Maquinarias” (1987) de Cristián Crisosto para flauta, saxo soprano, saxo alto, clarinete, contrabajo, piano y voces. Se trata de una pieza de simplicidad compleja, creada en base a ostinatos polimétricos —8/8, 7/8, 10/8— de ámbitos melódicos estrechos y notas repetidas —similares a los *riffs* del rock y a la escritura rítmico-melódica de Strawinsky—, que son tratados tanto en forma sucesiva como superpuesta. La aparente heterogeneidad de la pieza es unificada con constantes repeticiones y anticipaciones formales. Procedimientos del jazz contemporáneo se funden con acompañamientos de folclor —6/8 + 3/4—, creando un sonido local y moderno a la vez. Las líneas melódicas avanzan mediante paralelismos al unísono, enriqueciendo el color instrumental, y por segundas mayores, enarmonizando la armonía, reducida al enlace de dos tríadas: Mi mayor con tercera y novena, y Re con quinta y novena, que también es ensuciada por los ostinatos. “Maquinarias” fue incluida en el primer álbum de la banda, *Fulano* (1987), que llegó a los primeros lugares de venta en Chile en septiembre de 1987, señalando la excepcional situación de masificación de una propuesta de vanguardia en contexto de dictadura¹¹.

El punto de escucha híbrido que demanda una música popular de vanguardia como la descrita, nos entrega un sentido de modernidad que puede resultar más completo que el ofrecido por un arte contemporáneo socialmente aislado o por una música popular artísticamente desinformada, pues nos permite ser conscientes de una totalidad cultural articulada en el presente. Si la fusión nos habla de intentos integradores de una sociedad dividida en alta y baja cultura, la contrafusión nos revela el choque de tal división; si con la fusión escuchamos la síntesis que produce el encuentro entre ambos segmentos, con la contrafusión enfrentamos la antítesis surgida al escuchar un segmento desde la perspectiva del otro. De este modo, los fenómenos de fusión y contrafusión en la música latinoamericana constituyen no solo mecanismos de respuesta e interpretación de la realidad, sino también de construcción y deconstrucción de ella.

La desterritorialización de los lenguajes practicada por músicos brasileños y chilenos en los años ochenta, establece un espacio de cruces, equívocos, mutaciones y contrafusiones que participa de lo más avanzado de la

escena musical popular latinoamericana de la época. El goce estético que genera esta contrafusión y sinsentido, corresponde a una de las características receptoras de la posmodernidad, presente en sectores juveniles ilustrados de América Latina en los años ochenta. Finalmente, desde la fricción producida por la contrafusión genérica y el sinsentido lírico, músicos y audiencias se hacían cargo de la violencia de los regímenes militares del Cono Sur y su deshumanizado proyecto de modernización.

¹ Ver Monjeau, 2004; y Napolitano, 2004.

² La primera celebración dadaísta en el Cabaret Voltaire del 5/2/1916, consistió en un espectáculo de variedades con canciones francesas y alemanas, música rusa y negra, y exposiciones de arte. <http://es.wikipedia.org/wiki/Dadaísmo> [acceso 4/2009].

³ Entrevista a Flavio Dias en Oliveira, 2002: 50. Ver también Oliveira, 2002: 58.

⁴ Ver Oliveira, 2002: 36; y Contardo y García, 2005: 196.

⁵ Ver Oliveira, 2002: 27-64; y entrevista a Arrigo Barnabé en *Veja*, 745, 1982.

⁶ Ver Cavazotti, 2000.

⁷ Disponible en <http://cliquemusic.uol.com.br> [acceso 4/2009]. La discografía de Preme está formada por los LPs *Premeditando o breque* (1981), *Quase lindo* (1983), *O melhor dos iguais* (1985), *Grande coisa* (1986), *A voz do Preme* (1986), *Alegria dos homens* (1991), y el CD *Vivo* (1996).

⁸ Algunas de las letras satíricas y de humor crítico de Preme fueron censuradas durante el gobierno militar, lo que más que constituir un freno a su trabajo, constituía todo un orgullo para ellos.

⁹ Vania Bastos grabó *Clara Crocodilo* y *Tubaroes voadores* con Arrigo Barnabé.

⁰ Esto ocurre con el uso de patrones rítmicos y recursos del canto indígena, y de las polimetrías y gritos de animación del folclor.

¹ Ver Salas, 1987.

ONCE {

Raíces y globalización

Escribir sobre el presente supone el riesgo de quedar obsoleto de los anaqueles académicos con cierta rapidez, en especial al tratar fenómenos ligados a la música popular, una música muy dependiente de las nuevas tecnologías y los cambios que estas producen en los modos de producción y en los hábitos de consumo. Desde esta perspectiva, por ejemplo, resulta inconcebible un presente como el de 2012 tal como lo podríamos haber imaginado a comienzos de este nuevo siglo. Debido a eso y a mi propia formación como musicólogo, requiero tomar impulso en el pasado para intentar llegar al presente.

En países de un alto consumo de músicas extranjeras, como es Chile, los fenómenos de mezcla e hibridación han estado a la orden del día, produciendo pugnas entre la construcción hegemónica y subalterna de identidades. El fenómeno de la hibridación musical y sus agendas políticas asociadas desde el concepto de raíz folclórica, desde mediados de los años setenta ha servido de marco legitimador para una serie de mezclas desarrolladas por músicos chilenos que han ampliado notoriamente tanto el concepto de folclor como el de raíz.

Folclor de masas

La consolidación de la industria musical en América Latina se produjo en la década de 1920 con el pleno funcionamiento e interacción de seis industrias culturales interconectadas. Las cuatro principales fueron los lugares de baile y diversión, donde confluían espacios tradicionales con los nuevos espacios cosmopolitas; la industria discográfica, instalada en la región desde comienzos de siglo; la radiodifusión, que se iniciaba en manos de técnicos y artistas voluntarios; y un sistema artístico, productivo y de consumo desarrollado en Iberoamérica a partir del auge del cuplé, de los espectáculos de variedades, de las compañías de revista y del circo: el *star system*. A esto se suma la plena vigencia de la partitura de una hoja como portadora de letra, música, visualidad, discurso y forma de consumo de la canción popular, junto a la incorporación del cine silente y sonoro como medio, evento y sentido para la música en general.

La música de tradición oral no podía sustraerse a estas influencias, sustentadas tanto con la inmigración rural como con el desplazamiento ocasional de habitantes urbanos hacia pueblos y haciendas de la zona central de Chile. Estos habitantes eran portadores de medios, prácticas y formas de consumo que anunciaban y preparaban la expansión de la industria musical por todo el territorio. Al regresar a la ciudad, estos sujetos traían repertorio, géneros, bailes, formas de interpretación y usos folk, que servirán de sustento para la construcción de los emblemas sonoros de la nación.

Cuando la industria comience a absorber repertorio de tradición oral —definido como folclor desde la modernidad—, no se pondrá en duda si lo que se escucha en un teatro, un disco o por la radio sea o no folclor, puesto que se trataba de cultores tradicionales que solo habían sido trasplantados al estudio de grabación, como quien transplanta un filodendro a un invernadero sin que pierda la condición de tal. Esto, reconociendo además la porosidad que tiene la ciudad en las zonas de mercados, mataderos, puertos y suburbios, donde se instalaban chinganas o tabernas, quintas de recreo y casas de canto, animadas por genuinos exponentes de la tradición oral.

Las cantoras campesinas trasplantadas a la ciudad fueron paulatinamente reemplazadas por folcloristas, dedicadas al rescate y proyección de la tradición oral, quienes institucionalizaron su labor desde la academia y el Estado, mientras se mantenían insertas en la industria musical. De este modo las folcloristas chilenas tendieron puentes entre investigación, extensión, difusión, proyección, educación y políticas públicas, contribuyendo a consolidar en la década de 1930 un concepto hegemónico de identidad sonora de la nación.

En este proceso, la industria creaba un nicho para la estrella del folclor, ya fuera una cantora campesina transplantada, la nueva folclorista o los cantantes y conjuntos folclóricos que estaban naciendo. Esto generará tensiones con el purismo folclorista abalado por el Estado-nación, pero también oportunidades para la aparición de nuevos exponentes del folclor en la ciudad.

Este fue el caso de los cuartetos vocales con guitarras ataviados a la usanza del huaso chileno —o hacendado y capataz—, primero formados por hombres y desde los años cincuenta incorporando a una mujer como solista, como hemos visto. Estos músicos fueron quienes desarrollaron una canción basada en el folclor, que fue plenamente absorbida por la industria musical y consumida por la población urbana y de inmigrantes rurales. Los conjuntos de huasos reafirmaban una identidad forjada en el campo, transformado en paraíso perdido y refugio imaginario para el inmigrante campesino ante el fragor e impersonalidad de la ciudad moderna. Tanto una tonada anónima interpretada por una cantora campesina o una tonada de autor grabada por un cuarteto de músicos vestidos de huasos, constituían medios legítimos de afirmación de su identidad. Incluso la tonada modernizada por los conjuntos de huasos,

expresaba mejor para estos sectores su propia condición de sujetos campesinos transplantados al mundo moderno de la ciudad, facilitando también dicho transplante.

Desde la institucionalidad cultural del Estado, canalizada a través de la Universidad de Chile, se comenzaron a diferenciar desde los años cuarenta tres tipos de folclor: el histórico o rescatado, el tradicional o vigente, y el moderno o de autor. Los dos primeros fueron los promovidos por dicha institucionalidad. El folclor moderno fue llamado música típica a partir de los años cincuenta, experimentando un fuerte desarrollo en manos de una industria musical cada vez más gravitante. El folclor histórico, en cambio, tenía menos visibilidad social, surgiendo del rescate realizado por los folcloristas de la memoria de sus cultores y también de los archivos literarios.

Este folclor fue fuente renovadora para los movimientos de *revival* de los años cincuenta y sesenta, adquiriendo distintos sentidos en tres tendencias predominantes: los conjuntos de proyección folclórica, creados bajo el amparo de los estudios de folclor; el Neofolklore, tendencia promovida por la industria musical que incorporaba repertorio del folclor a la música juvenil; y la Nueva Canción, movimiento de renovación estética e ideológica de la canción popular. En la proyección folclórica, el folclor adquirió un sentido didáctico y patrimonial; en el Neofolklore adquirió un sentido celebratorio de la diversidad; y en la Nueva Canción un sentido reivindicatorio de sujetos sociales excluidos de la modernidad. En los tres casos se trata de una alteridad social y cultural encarnada por sujetos portadores de una tradición valorada como patrimonial y portadora de diversidad, pero socialmente discriminada.

De este modo, si bien la Nueva Canción señalaba la aparición de un movimiento que poseía un sentido crítico de la tradición, no se cuestionó demasiado la condición folclórica de esa canción, en especial al provenir de sujetos legitimados folclóricamente, como eran Violeta Parra y Víctor Jara, debido a su origen campesino, o Rolando Alarcón, dada su labor de folclorista y profesor de folclor.

Raíces latinoamericanas

A mediados de los años sesenta, la canción chilena de autor contaba con raíces que se diversificaban, no solo por el uso creativo del folclor histórico rescatado —en especial de géneros como el cachimbo, el trote, la refalosa, la pericono y la sirilla— sino que por el incremento de música folclórica latinoamericana en la región. En efecto, el aumento de la circulación de folclor argentino —salteño y litoraleño— y andino —boliviano y peruano—, posibilitará encuentros, cruces e hibridaciones en los que los cantautores chilenos pondrán especial énfasis¹. De este modo, Violeta Parra cruzaba géneros del sur de Chile con instrumentos andinos; Víctor Jara fundía raíces rítmicas de distinto origen en un gran ritmo americanista de 6/8 más 3/4; Rolando Alarcón hacía confluír distintas rítmicas americanas en una misma canción; y Patricio Manns componía en 1965 su obra discográfica *Sueño americano*, formada por doce canciones basadas en trazos rítmicos, armónicos y/o melódicos de distintos géneros folclóricos de la Patria Grande.

Con la llegada de los militares al poder en septiembre de 1973, se debilitó el americanismo en la canción chilena, mientras se fortalecía un folclorismo que buscaba imponer desde el Estado, la educación y la industria musical la tradición criolla de la zona central del país, de fuerte ascendencia hispana y sin rasgos mestizos evidentes. Esta zona, que es donde se fundó la capital del país, ya era llamada Chile por los incas cuando la descubrió Diego de Almagro en 1535, algo que gravitará en la conciencia identitaria de la nación. Se trata de una zona de tierra fértil y clima benigno, lugar privilegiado para su usufructo como encomienda, devenida en hacienda y fundo, y primer sostén de las grandes fortunas familiares chilenas. Esas familias ejercieron una influencia política y cultural gravitante en Chile hasta la década de 1920, retrocediendo parcialmente ante la irrupción de sectores obreros organizados y de la cultura de masas, articuladora de influencias culturales cosmopolitas y políticas de la clase media.

Al año siguiente del golpe militar, la comisión organizadora del Festival de la Canción de Viña del Mar, decidió suspender la competencia folclórica que se venía realizando desde 1961, argumentando un escaso interés del público, “que solo inclinaba sus preferencias por canciones de corte internacional”². En realidad, esta suspensión estaba sustentada en la reacción del folclorismo nacionalista a la incorporación de influencias latinoamericanas en la canción chilena y a la libertad con que se manejaban los rasgos del folclor local en ella.

Al mismo tiempo, la canción basada en el folclor andino había alcanzado una fuerte connotación política a comienzos de los años setenta, algo que el nuevo régimen quería evitar. Como señala [Karen Donoso \(2008: 239\)](#), las nuevas autoridades militares consideraban que el folclor andino no era chileno y más bien les interesaba difundir el canto folclórico de la zona central. Ese ambiente represivo y censor se mantuvo durante todo el régimen (1973-1988), como afirma Donoso, existiendo períodos de agudización y también de evidente contradicción.

Este fue el caso del *boom* andino que se vivió en Chile a mediados de los años setenta, en un período de fuerte represión militar, con grupos como Los Curacas (1967), Illapu (1971), Kollahuara (1972), Barroco Andino (1974) y Ortega (1975) que continuaron su actividad de conciertos, grabaciones y, en algunos casos, presentaciones en televisión. Esto se suma a la reapertura de las peñas folclóricas y al inicio del movimiento de cantautores llamado Canto Nuevo. De este modo, en 1976 Illapu popularizó en Chile “Candombe para José” (1973), canción de inspiración afrouruguaya del argentino Roberto Ternán, grabada por el grupo en versión andina en su LP *Despedida del pueblo* (1976). “Candombe para José” era cantado en peñas universitarias, reuniones clandestinas y prisiones políticas, con el fervor de un himno de resistencia, mientras era ampliamente difundido por radio, incluso en una versiónailable en ritmo de cumbia a cargo del grupo Los Viking 5, que obtuvo Disco de Plata³.

Fue durante el *boom* de la música andina y la rearticulación del movimiento de cantautoría que nació el concepto de raíz folclórica. Esta iniciativa respondía a una estrategia de la segunda generación de cantautores chilenos (1970-1980) agrupados en el llamado Canto Nuevo, para proteger y legitimar el campo de la canción de autor basada libremente en un folclor de distinta procedencia. Esto lo hacían en un contexto políticamente adverso y ante los cuestionamientos de autenticidad manifestados desde el purismo folclorista y nacionalista de la época.

Fruto de debates, mesas, encuentros y todo tipo de instancias donde acudimos [en 1975], surgió llamar a nuestro canto, “de raíz” —afirma el cantautor Nano Acevedo—. En mi caso, defendí esto con bastante entusiasmo, pues una buena parte de mis temas estaban basados en métrica del folclor, sin embargo tenía giros, modulaciones y estructuras que no se ajustaban a las danzas folclóricas⁴.

Como señala la revista *La Bicicleta* (11/3-4, 1981: 7), el folclor seguía siendo la base de este nuevo canto, “no en términos formales, sino que como actitud de búsqueda de lo auténtico, es decir, el lugar de donde se mira y se juzgan las demás expresiones que conforman nuestro universo cultural”.

Respondiendo a la presión que el propio desarrollo de la canción de raíz estaba ejerciendo en los medios y eventos oficiales, el folclor regresó al Festival de Viña del Mar en 1980. Este regreso se produjo en dos etapas, primero con la participación en el acto inaugural del XXI Festival del Ballet Folklórico Nacional, creado bajo la influencia del Ballet Folklórico de México, que estilizaba, uniformaba y estetizaba distintas manifestaciones de la cultura tradicional chilena.

Al año siguiente, se restituyó la competencia folclórica, que estuvo dominada por la participación de cantautores y grupos del Canto Nuevo, como Osvaldo Leiva, Natacha Jorquera, Santiago del Nuevo Extremo, Agua y, justamente, un grupo llamado Nuevas Raíces. La llegada de estos nuevos músicos al festival, llevó a la principal folclorista chilena e integrante del jurado, Margot Loyola, a afirmar en una conferencia de prensa en febrero de 1981 que, en rigor, el festival no acogía canciones folclóricas, sino composiciones de raíz folclórica⁵.

El regreso del folclor al Festival de Viña coincidía además con la aparición de nuevos programas de televisión dedicados al folclor, ya fuera en torno a la tertulia de un conjunto o mediante la realización de festivales televisados de canciones de raigambre folclórica. Se destacaron *Cantares de Chile* (1980), de Televisión Nacional y *Chilenazo* (1980), del Canal de la Universidad de Chile⁶.

Con el retorno de la democracia en 1989, el concepto de raíz folclórica continuó institucionalizando su uso en festivales, pero ahora expandiéndose a sociedades autorales, premios, industria musical, medios de comunicación, y en la labor educacional y cultural del Estado. De este modo, desde la plataforma de la industria musical, los medios de comunicación y el Estado, era legitimada una categoría que venía siendo usada por los cantautores chilenos desde los años setenta y que alcanzará dimensiones insospechadas en las décadas por venir.

Posfolclor

Durante su exilio en Europa (1973-1989), los dos grupos principales de la Nueva Canción Chilena, Quilapayún e Inti Illimani, habían continuado la apertura del folclor iniciada en Chile a comienzos de los años sesenta, incorporando ahora elementos mediterráneos, especialmente italianos y españoles, a su mezcla de raíces. En este caso, solo debían justificarse ante sí mismos por esta inesperada expansión de la raíz latinoamericana, destacando la búsqueda de los universales del folclor, algo que la etnomusicología de los años setenta ya intentaba sistematizar⁷. Además, si “El pueblo unido jamás será vencido”, como dice la canción-himno de Sergio Ortega y Quilapayún, qué mejor manera de manifestar la unión de los pueblos que desde la unión de sus raíces.

Dentro de la permanente tendencia del músico y del auditor chileno a incorporar músicas del mundo a su práctica y consumo musical, dos nuevas maneras de concebir las raíces marcaron la renovación de la escena musical nacional de la primera década del nuevo siglo. La primera y más visible corresponde a la llegada de una tercera generación de cantautores chilenos a partir de los años noventa, como Francisco Villa (n. 1967), Manuel García (n. 1970), Leo Quinteros (n. 1975), Chinoy (n. 1983), Nano Stern (n. 1985) y Camila Moreno (n. 1985), entre otros.

Ahora sus raíces no necesitarán de un territorio donde enraizar; más bien se nutrirán hidropónicamente de un folclor universal mediatizado a partir del desarrollo de la *world music*. Con esta tercera generación de cantautores, las raíces comienzan a ser una opción personal más que colectiva, generándose redes sociales de opciones personales, que encuentran en la música su manifestación más efectiva para tejer comunidad desde el margen y la divergencia.

La segunda iniciativa de expansión de raíces en tiempos de globalización surgió de la práctica musical teatral. En efecto, el fortalecimiento de la escena teatral independiente desde el retorno de la democracia en 1989 y el interés por el arte circense, el teatro callejero, el pasacalle y el carnaval de la gente de teatro, hizo que las nuevas compañías privilegiaran la música en vivo en sus montajes. De este modo, estos artistas revivían la comunidad artístico-productiva autónoma de antigua data, pero ahora apoyada por fondos públicos concursables.

El teatro ya había influido en el desarrollo de la música popular chilena, especialmente a través del actor, director y cantautor Víctor Jara, quien había llevado las prácticas de la creación colectiva y el experimentalismo teatral de los años sesenta a música basada en el folclor, algo similar a lo que hacían Los Jaivas en la esfera contracultural, como vimos en el noveno capítulo. En su afán, Víctor Jara usaba de manera no idiomática instrumentos de la tradición popular en la música incidental de las obras que dirigía y escribía canciones que mezclaban libremente patrones rítmicos latinoamericanos. Además aplicó técnicas teatrales de ensayo y puesta en escena a Quilapayún primero y a Intillimani después, como su director artístico, renovando el modo en que un grupo de música popular montaba un concierto sobre un escenario.

La relación entre música y puesta en escena era desarrollada en Chile desde mediados de los años cincuenta por el movimiento de música antigua y su idea de *performance* histórica. Esta tendencia instalaba en el escenario repertorio, instrumentos, prácticas y situaciones de escucha del pasado europeo y latinoamericano, inicialmente de los siglos XVI y XVII, pero luego expandiéndose al XVIII e incluso al XIX temprano. El Conjunto de Música Antigua (1953) de la Universidad Católica de Chile fue pionero en América Latina en esta tendencia, realizando una primera puesta en escena de música colonial y renacentista europea con su espectáculo *El descubrimiento de América* (1974), al que le siguió *Tarde Isabelina* —con el público sentado en un ambiente de taberna— y luego *Historia de María*⁸.

La escenificación de canciones y bailes antiguos, con la participación de actores, músicos y cantantes, sirvió de base para la creación de la Compañía Del Salón al Cabaret en Santiago (2002). Con esta compañía hemos montado cinco conciertos teatrales: *Del salón al cabaret* (2002), *Días de radio en Chile* (2003), *Canciones del teatro y cabaret de Berlín* (2006 y 2012), *Una noche en el Goyescas* (2007) y *Salón Latinoamericano* (2011). En ellos ofrecemos una propuesta de interpretación de un período histórico y de sus posibles escenarios sociales, recuperando prácticas performativas, de arreglo musical y de baile, y reconstruyendo modos de comportamiento, gestualidad y visualidad de época⁹.

Al retroceder en el tiempo, las influencias musicales de la *performance* histórica se diversifican, como ocurre con los conjuntos de música medieval, abiertos a raíces mediterráneas, hebreas, árabes y celtas. A la tendencia impuesta por estos conjuntos se sumó la aparición de un nuevo neomedievalismo a fines del siglo XX, estimulado por el culto posmoderno a la diversidad y por el cambio de milenio. El auge de los juegos de rol, la tendencia *new age*, algunos best sellers —desde el *Nombre de la Rosa* al *Código Da Vinci*— y la saga de *El Señor de los Anillos*, son ejemplos masivos de este neomedievalismo, de donde también surgió el *boom* internacional de la música celta¹⁰.

Este *boom* llegó a Chile a mediados de los años noventa, amparado por pubs irlandeses de Santiago, Valparaíso y Coquimbo, talleres de danzas antiguas, prácticas artísticas escolares, sellos independientes y fanáticos del mundo de los druidas. Además, en 1995 se presentaba en Santiago el arpista suizo de música *new age* Andreas Vollenweider, quien también incorpora raíces celtas a su práctica musical. Es así como el grupo chileno Viento Celta, (1998-2003) alcanzó los primeros lugares de venta de discos de música *new age* en Chile, mientras la prensa contabilizaba diecisiete grupos de música y baile celtas activos en el país en 2003¹¹.

La apertura de las nuevas compañías independientes de los años noventa hacia el mundo popular universal, favoreció el desarrollo de distintas combinaciones instrumentales y sus consiguientes cruces musicales. Se trata de formatos provenientes de las bandas de vientos —tanto andinas como gitanas—, de orquestas de baile de los años cincuenta y de grupos de rock pospunk. Fue el Gran Circo Teatro, fundado en Santiago en 1988 por Andrés Pérez, a partir de su aprendizaje con Arianne Mousckinne y la Compañía Theatre du Soleil de París, el que instaló esta nueva práctica musical escénica, en especial a partir del montaje de la obra teatral en décimas *La Negra Ester*, de Roberto Parra. A partir de entonces se inició una tendencia que florece con el nuevo siglo en agrupaciones como Orquesta de la Memoria, La Regia Orquesta, Orquesta Tocornal, Flor de Orquesta, La Patogallina Saunmachin y Banda Conmoción, entre otras. En ellas participan jóvenes con formación musical y teatral, que reinstalan el formato de la orquesta de teatro y de cabaret, dotándolo de componentes locales y carnavalescos.

A las prácticas históricas de la música antigua, al neomedievalismo de raíz celta y al teatro carnavalesco, se sumará la influencia del cine de Emir Kusturica y de The No Smoking Orchestra en el desarrollo de esta segunda

iniciativa de expansión de raíces en tiempos de globalización. Su música unza-unza, mezcla de ritmos gitanos con actitud del punk, improvisación jazzística y condena explícita al pop, resultaba altamente atractiva y convocante para músicos y público chilenos del nuevo siglo. En ella encontraban un espíritu carnavalesco y desenfadado al que no se podían resistir.

Los recitales de The No Smoking Orchestra en Chile —teloneados por la banda local de raíz gitana La Mano Ajena— produjeron un fuerte impacto en el público y los músicos nacionales. Un ejemplo de esto son los argumentos subidos al sitio carretes.cl para obtener entradas gratuitas para el concierto de The No Smoking Orchestra ofrecido en Viña del Mar en enero de 2010. El portal subió 553 de estos argumentos, que expresan muy bien el fervor del público chileno por la música gitana¹²:

Patricia: Este deleite... este manantial de energía que me sumerge en un mundo de sentidos, creaciones y felicidad extrema... Este Arte en movimiento, y vibraciones, que me hace bailar cuando traspasa por mis oídos.

Macarena: ¡¡Porque en mi vida anterior fui gitana, y necesito fervientemente escuchar a Kusturica pa' que mi alma pueda volver a reencarnar, que la música Balcánica es más que oído, va por la sangre!! (¡¡de esa que hierve al bailar!!)

Rodrigo: ...mi sangre se revoluciona con esta música. No solo disfruto escucharla sino que también disfruto interpretarla con mi violín. Por eso ir a verlo sería inolvidable!

La primera década del nuevo siglo culminaba en Santiago con dos “Cumbres gitanas”; la segunda era organizada por La Mano Ajena en el Galpón Víctor Jara en mayo de 2010. Este galpón de la Fundación Víctor Jara constituye otra manifestación del legado artístico del cantautor, de modo que lo que se presenta allí establece un diálogo simbólico con dicho legado. La música gitana en el Galpón Víctor Jara se sumaría, entonces, a la tendencia renovadora y expansiva de las raíces desarrollada por este cantautor desde mediados de los años sesenta¹³.

Al considerar una raíz gitana en la práctica musical chilena, no podemos responsabilizar solamente al factor globalizante de la cultura en esta insospechada expansión de las raíces folclóricas. Los canales para la influencia gitana provienen de prácticas artísticas de larga data, como son la de los músicos itinerantes y del cine, gran difusor de músicas populares en el mundo. Además, la globalización entrega todas las influencias posibles, tanto pasadas como presentes, pero solo algunas de ellas son escogidas localmente para nutrir hidropónicamente las nuevas raíces.

Los músicos de La Orquesta de la Memoria expresan muy bien esa libre elección de influencias, reconociendo dos tipos de ellas: las internas, que les llegan a través de su familia y educación, y las externas. En el reconocimiento de sus influencias internas, buscan adherirse a una tradición popular, que es la de los abuelos, reivindicando su pertenencia a lo que llaman “las cuatro esquinas” de la música popular: la cumbia, el foxtrot, el tango y el vals peruano, toda música vigente en Chile desde hace cincuenta años y más. La adhesión de La Orquesta de la Memoria a la música de los abuelos es realizada desde la calle, como espacio de fiesta y de resistencia cultural, afirma el grupo¹⁴.

La práctica restauradora del pasado popular alcanzó cierta masividad a partir de la década de 1980. Al accionar de la industria y la academia se sumó la labor de músicos profesionales y aficionados; músicos de conservatorio y de bar; folcloristas y rockeros; y la del propio público consumidor. Cada uno de ellos ha participado de esta restauración con motivaciones distintas, pues cada época y sector social construye una interpretación del pasado que se articula en diálogo con las inquietudes y necesidades de su presente. El vínculo con la música de los abuelos es un fenómeno que se manifiesta con fuerza a partir de la condición posmoderna y su cuestionamiento de las certezas absolutas de la modernidad. A cambio de certezas se busca autenticidad y un modo de encontrarla es reinstalando prácticas musicales del pasado vinculadas a sujetos y circuitos percibidos como más puros y tradicionales. Estas músicas constituyen un remanso sonoro dentro de la gran complejidad y volumen del entorno musical contemporáneo¹⁵.

Dentro de sus influencias externas, La Orquesta de la Memoria adopta la vertiente unza-unza de la música gitana, con su componente punk, y construye músicos —personajes, como *Estupendo Ramírez*, *Señor Don Javi* y *Avelino Caín del Misterio*, en guitarra, bajo y batería, respectivamente. De este modo, incorporan tendencias ligadas al punk, al hip-hop y a los DJs, aunque ya era usada por algunas estrellas del pop de los años ochenta. Lo nuevo es que ahora es todo el grupo el que utiliza nombres artísticos, como lo empezó a hacer la banda neoyorquina The Ramones (1974), cambiando el apellido de sus integrantes al de Ramone. Sin embargo, en La Orquesta de la Memoria esta tendencia adquiere un nuevo sentido que es performático, como afirma Carolina Benavente, “mediante el cual se pretende la construcción deliberada de un personaje, donde antes más bien se designaba a una persona, acogiendo las variaciones y desviaciones de sus apelativos sociales”¹⁶. La Orquesta de la Memoria mezcla todo esto con su influencia familiar o interna, generando lo que denominan un “ritmo de burdel, arrabal y velorio”, una música transversal y mestiza, de ambientes sórdidos de un pasado actualizado mediante el acto teatral a través de la música¹⁷.

Con ejemplos como los de la tercera generación de cantautores chilenos y los grupos musicales surgidos de la

escena teatral, podemos hablar más bien de una sensibilidad globalizada que de una cultura globalizada. Esa sensibilidad alimenta una actitud que permite la expansión de las posibles raíces tanto en el espacio como en el tiempo. Si por un lado tenemos el impacto internacional de la música gitana y del folclor de Europa del Este, por el otro tenemos el rescate de los años cincuenta, como ya venía ocurriendo con las producciones *Buena Vista Social Club* (1997), producido por Ry Cooder, o *El Café de los Maestros* (2008), producido por Gustavo Santaolalla. La restitución de prácticas performativas del pasado y la búsqueda de autenticidad e incorporación de alteridades culturales, se adscribe al *revival* histórico también presente en la *world music*, donde lo actual, entonces, es recurrir a lo que no lo es.

La expansión espacio/temporal de las raíces ha sido realizada por músicos y productores bajo el manto legitimador del multiculturalismo posmoderno, expresado desde la industria discográfica por el concepto de *world music*, que incrementa la pluralidad sonora a la que se exponen tanto auditores como músicos. Esto facilita las mezclas espacio/temporales y la consiguiente multiplicación de identidades intermedias más que monolíticas. En suma, estamos ante una reivindicación de lo local que es de lo Local con mayúsculas, donde todos los lugares son una solo y todos los tiempos nos pertenecen.

¹ Ver González et al., 2009.

² Gálvez, 1988: 264.

³ Ver artículo de Katia Chornik sobre uso de "Candombe para José" por los presos políticos chilenos en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4174000/4174846.stm [acceso 11/2010].

⁴ Nano Acevedo, 8/7/2010.

⁵ Agustín Ruiz en lista de la Asociación Chilena de Estudios de Música Popular, asempch@googlegroups.com [9/6/2010].

⁶ Más sobre programas de televisión dedicados al folclor en los años ochenta, en Donoso, 2008: 269-271.

⁷ Comunicación personal de Horacio Salinas, director de Intillimani, Roma, agosto de 1988. Esto lo hicieron sin descuidar la ampliación de sus influencias latinoamericanas, enfatizando las de procedencia afro-peruana.

⁸ Ver Subercaseaux, 1997.

⁹ Más sobre esta experiencia en González, 2005.

⁰ En su ensayo "Dreaming of the Middle Ages", Umberto Eco (1990: 61-72) entrega abundantes ejemplos de novelas y *comics* disponibles en la actualidad con visiones fantásticas de la época medieval.

¹ *La Nación*, 9/2/2006.

² www.carretes.cl [acceso 1/2010].

³ Ver <http://cumbregitana.blogspot.com/> [acceso 10/2010].

⁴ En www.youtube.com/watch?v=cmQfVEhOoY4 [acceso 7/2010].

⁵ Más sobre prácticas restauradoras de la música popular del pasado en González y Rolle, 2007.

⁶ Carolina Benavente, lista de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular, asempch@googlegroups.cl [4/11/2010].

⁷ Ver video promocional de La Orquesta de la Memoria en www.youtube.com/watch?v=cmQfVEhOoY4 [acceso 7/2010].

DOCE {

Construcción sonora de la nación

La necesidad de construir cánones que determinen las grandes obras y los grandes compositores de la música del siglo XX puede parecer peregrina en una época caracterizada por el cuestionamiento posmoderno y multicultural del canon artístico y del metarrelato en general. Esta crítica ha cuestionado, por ejemplo, la hegemonía de hombres blancos centroeuropeos en los cánones literarios, visuales y musicales de Occidente. Esto, porque la mayor parte del debate sobre el canon concierne el problema de los orígenes, como afirmaba [Marcia Citron \(1993: 2\)](#) en el segundo capítulo; relacionándose especialmente con las raíces culturales de los grupos constituyentes de la sociedad.

¿Qué sucede entonces cuando la construcción canónica se produce desde los que se sienten excluidos? ¿Replicamos las tendencias hegemónicas sin, en realidad, lograr replicarlas del todo? ¿Ofrecemos, más bien, cánones alternativos? Como sostiene Gorak, “el canon puede convertirse en foco del debate en cualquier período en el que artistas, críticos, filósofos o teólogos traten de adaptar un cuerpo heredado de textos, prácticas o ideas a sus necesidades culturales percibidas, presentes y futuras” (1991: 4). Esto es justamente lo que ha sucedido con los balances del Bicentenario en América Latina y, poco antes, con los del cambio de milenio en el mundo.

A las razonables demandas democratizadoras por la presencia de diversidad y disidencia en la revisión de los cánones culturales, también se sumaría cierto oportunismo intelectual a la luz del multiculturalismo, el feminismo y los estudios poscoloniales, no exentos de modas, como fuimos advertidos en el segundo capítulo. Esto es lo que se pudo apreciar, por ejemplo, en los debates en torno al programa *Los grandes chilenos*, desarrollado por Televisión Nacional de Chile en 2008 y basado en el programa *los 100 grandes británicos*, de la BBC, que también fue producido en otros 19 países. Del listado inicial de sesenta figuras, realizado por once premios nacionales, seis historiadores y un sociólogo, se seleccionaron diez finalistas por votación abierta de estudiantes y profesores. Quedaron cuatro militares, cuatro artistas, un sacerdote y un presidente, siete de ellos muertos en circunstancias trágicas o heroicas. Si bien este grupo ya puede ser representativo de una identidad nacional del Bicentenario, es aquí donde comenzaron los problemas, en especial por la exclusión de Bernardo O’Higgins, el padre de la patria, desplazado por Salvador Allende entre los diez finalistas.

La etapa final de la votación fue abierta a todos los interesados, masificando un proceso de construcción canónica que, por el solo hecho de ser masificado, fue cuestionado desde sectores diversos y hasta opuestos. Las críticas apuntaron a la banalización de figuras históricas, al uso comercial de personalidades artísticas, a la exclusión del padre de la patria, a la falta de equilibrios ideológicos y a la politización de la votación, en la que ganó Salvador Allende sobre Arturo Prat, héroe de la Guerra del Pacífico, por un estrecho margen de 0,17%, como si se repitieran las elecciones de 1970 en las que Allende triunfó con un 36,6% por sobre el candidato de derecha, Jorge Alessandri, con un 34,9%¹.

Quienes participaron en el proyecto *Los grandes chilenos*, tanto adherentes como disidentes del canon establecido, coincidieron al menos en una cosa: que el canon contribuye a crear tanto una narrativa del pasado como una matriz del futuro, citando a [Citron \(1993: 1\)](#). En este sentido, el canon de *Los grandes chilenos*, con el estrecho triunfo de Salvador Allende y su presencia junto a otras víctimas del poder represor, constituye más bien un canon reivindicativo, un *off-canon* desde donde se negocia una identidad nacional posdictadura.

En las siguientes páginas abordo la forma en que se ha construido en Chile el canon de la música de concierto, formado por las *grandes obras* y los *grandes compositores*, en un intento por comprender lo que he llamado *la construcción sonora de la nación* y sus debates asociados, un fenómeno cercano en sus resultados al del proyecto *Los grandes chilenos*, como veremos en las conclusiones de este capítulo.

Autocanonización sonora

A diferencia de lo que ha sucedido en Europa central —desde donde han surgido los modelos gravitantes para la música latinoamericana de concierto—, en la construcción canónica de la música chilena han participado activamente sus propios protagonistas: los compositores y los intérpretes. En música no se ejerce curatoría, tal como en las artes visuales, y desde el fin del mecenazgo y con el decaimiento de las editoriales musicales, los propios músicos son los que participan en las construcciones canónicas. De este modo, el repertorio de conciertos y los festivales de música contemporánea —a diferencia de las exposiciones— son definidos por los propios creadores e intérpretes. Si bien Joseph Kerman intenta diferenciar canon de repertorio, al señalar que el primero es definido por los críticos y el segundo por los músicos, Corrado coincide con Citron al destacar las semejanzas y ambigüedades que existen al tratar de diferenciar uno del otro². Los compositores además definen los programas de estudio; los modelos compositivos —con sus reglas y exclusiones—; las antologías; la edición discográfica y de partituras —

donde también se puede ejercer curatoría o producción artística—; y los premios en festivales y concursos de composición. La excepción son los programas radiales —aunque basados en los mismos discos y festivales—, y los estudios musicológicos sobre el tema.

Esta autocanonización sonora ha sido realizada en distintos momentos históricos, mediante diferentes medios y por distintos compositores, actuando siempre desde puestos de autoridad institucional: direcciones o consejos de universidades, academias de artes, sociedades autorales o ministerios de cultura. Como señala [Corrado \(2004\)](#), “los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon”. De este modo, la construcción canónica de la música chilena ha sido autorrepresentativa, definida por los pares desde espacios institucionales de poder, procedimiento altamente valorado en el medio artístico nacional.

En el caso chileno, entonces, la gallina está antes que el huevo; es decir, el compositor define el canon. En el caso europeo, en cambio, es el huevo el que antecede a la gallina; esto es, el canon define al compositor. No hemos tenido una historiografía musical que sea constitutiva de canon en cuanto haya participado en el rescate, estudio, valoración y divulgación de la obra de compositores del siglo XX. Más bien se ha escrito sobre música chilena como si su condición canónica ya estuviera dada³.

De este modo, bastaría poseer la categoría de música clásica para que una obra forme parte del panteón canónico, pues es así como dicha música nos ha llegado desde Europa. La circulación, recepción y valoración de la música chilena se dan por sentadas en nuestros estudios sobre ella. Sin embargo, en la mayoría de los casos, solo una parte menor de la producción de los compositores nacionales efectivamente se ha editado, grabado, tocado más de dos veces, y, por consiguiente, ha circulado socialmente y generado un discurso crítico. Es como si se hubiera publicado un solo libro de Neruda y el resto de su producción poética permaneciera en manuscritos.

El problema de la circulación de obras musicales y de su presencia a través del tiempo en el imaginario sonoro de la nación parece como gravitante, entonces, a la hora de hablar de canon en música chilena de concierto. De este modo, los discos compactos de esta música disponibles en forma creciente en el país —financiados por fondos públicos y universitarios o por algún sello independiente—, constituyen el referente principal en la construcción sonora de la nación. El auge de la grabación digital, unido desde fines de los años ochenta a la implementación por el Ministerio de Educación y luego por el Consejo Nacional de la Cultura de un fondo de desarrollo artístico, produjo un aumento sin precedentes en la producción discográfica de música chilena de concierto, llegándose a editar entre 1993 y 2009 cerca de 150 discos compactos de música chilena colonial, decimonónica y, principalmente, del siglo XX. En esta tarea también han participado la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y el sello SVR, del compositor y productor Santiago Vera⁴.

Desde la masificación del disco de larga duración a comienzos de los años cincuenta hasta su decaimiento a mediados de los ochenta, no se editaron en el país más de diez discos de música chilena de concierto. Es decir, pasamos de producir un disco cada tres años a producir diez discos al año. Esta producción discográfica digitalizada ha incrementado el catálogo de radioemisoras de música clásica y de discotecas escolares y universitarias, enriqueciendo la programación musical radiodifundida —con programas sobre música chilena y del siglo XX— y la exposición de estudiantes secundarios y universitarios a esta música. Sin embargo, la nueva discografía posee una circulación restringida y no ha logrado su plena incorporación al mercado discográfico nacional, pues las políticas públicas han privilegiado la producción y donación por sobre la difusión y comercialización de música chilena de concierto.

A la dificultad para ingresar al mercado —que no posee la producción literaria, teatral, visual y audiovisual, cada una con sus propios circuitos y mercados— se suman, entonces, tanto la falta de políticas públicas que incentiven un mercado de música chilena de concierto, como la propia actitud adormiana de varios compositores nacionales de negarse a transformar su producción artística en mercancía, aunque con esto dificulten la propia circulación de la música contemporánea. De este modo, la crisis de la industria discográfica de comienzos del siglo XXI no afectaría la producción, circulación y uso de los discos de música chilena de concierto, pues dichos discos nunca han estado del todo presentes en ella.

La continua modernización y masificación de los sistemas de grabación y reproducción sonora a lo largo del siglo XX, ha transformado la experiencia musical en una experiencia mediatizada por el sonido grabado. Un sonido que ha sido captado, mezclado, editado, fijado, distribuido y ofrecido públicamente, generando discursos asociados. Escuchamos música en forma individual y cada vez que lo hacemos las obras suenan igual; si las escuchamos diferentes será por nuestra propia causa. Todo esto es un fenómeno relativamente nuevo en la historia de la música y muy determinante a la hora de construir cánones sonoros del siglo XX.

De este modo, resulta inevitable que a comienzos del siglo XXI, la música de concierto compuesta en Chile que aspire a formar parte del canon musical nacional sea aquella grabada en discos y que esté disponible en el país. Su disponibilidad, que no asegura la noción pública de su existencia, está dada por un micro-mercado donde impera la autogestión, los circuitos independientes y el servicio en línea —con alguna presencia en disquerías especializadas

— y por la labor institucional académica y cultural.

La Universidad de Chile cuenta con un importante archivo sonoro de obras orquestales nacionales grabadas en temporadas de la Orquesta Sinfónica de Chile y en los Festivales de Música Chilena. Este catálogo está disponible en línea, pero no así las grabaciones de las obras. La Biblioteca Nacional cuenta con duplicaciones de este material, junto a la decena de discos LPs de música docta chilena que alcanzaron a grabarse en el país y en el extranjero entre las décadas de 1960 y 1980. Se suma la Universidad Católica de Chile con los cerca de 150 discos compactos de esta música editados en el país desde fines de los años ochenta. Estas tres instituciones cuentan además con archivos de manuscritos y partituras editadas, microfilmadas o digitalizadas de música chilena del siglo XX. Esto también es un índice de socialización de esta música, pues se trata de obras que han podido ser interpretadas, estudiadas y enseñadas desde la escritura. Los bajos índices de edición de música de concierto chilena del siglo XX, transforman estos archivos en fuentes fundamentales para su circulación y uso social, y consiguiente canonización.

Considerar, entonces, la real producción, circulación, recepción y discurso en torno a la música chilena para definir sus obras canónicas, no constituye solo un simple criterio de selección, sino que una condición sine qua non, a nuestro juicio, para que dichos objetos ostenten la categoría de producción artística y, por lo tanto, sean susceptibles de conformar un canon musical. Partiendo de la base de que el arte es una actividad y un producto social, consideramos la música como hecho artístico socialmente relevante en cuanto sea concebida, comunicada/producida, recepcionada y discursada. Esto es, encarnada en el cuerpo de compositores, intérpretes, auditores y críticos o musicólogos, quienes construyen su subjetividad componiendo, performando y escuchando música y generando discursos en torno a ella. De este modo, hecho artístico, práctica social, capital cultural y canon marchan de la mano en una comprensión crítica de la historia de la música chilena del siglo XX.

El siglo XX musical

Proponer un canon sonoro de la nación en el siglo XX, que es cuando se define la música chilena de concierto como tal, supone establecer los límites musicales de dicho siglo. En Europa surgen tres obras que señalan los comienzos del siglo XX musical: *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy, de 1894; *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, de 1912; y *La consagración de la primavera*, de Strawinsky, de 1913. Estas tres obras marcan tres rumbos bien distintos para la música del siglo XX, pero todos ellos caracterizados por una profunda renovación del lenguaje. Si bien en la década de 1910 llegaban a Chile noticias de esa transformación desde París —ya que casi todo sucedía allí o era en francés—, apenas llegaban sus resultados sonoros.

Dos supuestos básicos conducían la renovación de la música europea: la existencia de una tradición que renovar y la disponibilidad de medios para hacerlo. La primera condición no era posible de cumplir en un país de “músicos sin pasado”, como parte de la historiografía musical nacional se ha encargado de repetir, refiriéndose a la carencia de un pasado artístico continuo sobre el cual basar una tradición⁵. La segunda condición, en cambio, estaba en nuestras manos, pues dependía del reconocimiento y encauzamiento del talento artístico y de la necesidad social de contar con manifestaciones locales de un arte proclamado como universal.

Esta condición comenzó a cumplirse con el reconocimiento del talento de Pedro Humberto Allende y Enrique Soro, y el apoyo desde el Estado para que realizaran estudios y viajes a Europa. Ellos fueron los primeros compositores chilenos que alcanzaron pleno dominio de los recursos instrumentales, orquestales y formales de su tiempo. Esto se producía luego de medio siglo de formar músicos en el Conservatorio Nacional (1850) y de estrenar ópera italiana en el Teatro Municipal de Santiago (1857) y en teatros de Valparaíso, Copiapó e Iquique. Todo esto permitía la consolidación de un público y una crítica receptora de obras de envergadura.

De este modo, el siglo XX comenzará musicalmente en Chile con dos obras que demuestran el pleno manejo de los recursos formales e instrumentales de su tiempo: el *Concierto sinfónico* para violonchelo y orquesta (1915) de Allende, y el *Gran concierto en Re mayor* para piano y orquesta (1918) de Soro. Aunque ninguna de las dos obras acuse pleno recibo de la renovación del lenguaje antes descrita, incorporan elementos vigentes en la época, provenientes del impresionismo, el posromanticismo y la concepción cíclica de la forma musical. La obra de Allende no se incorporó al repertorio nacional y solo fue publicada noventa años más tarde en disco. La dificultad técnica de la parte del solista la habría mantenido alejada del repertorio de los violonchelistas nacionales. De este modo, será la obra de Soro —más interpretada y disponible en disco— la que instale socialmente en el país el dominio de las grandes formas, es decir, al compositor moderno en plenitud.

El concierto para piano de Soro está formado por tres movimientos vinculados temáticamente entre sí según un plan formal cíclico: *Andante ma non troppo*; *Scherzando*; *Finale*. En un gesto de reconocimiento pero también generando un vínculo con la escena internacional de la música de su tiempo, Enrique Soro dedicó su concierto al

compositor, pianista y profesor italiano Ferruccio Busoni, gran referente de su época para un músico de familia italiana, formado en Milán y solo dos años menor que aquel, como Soro.

El concierto se estrenó con bastante éxito en Santiago con el propio compositor al piano, como señala *El Diario Ilustrado* (9/5/1918). Dicho éxito estaba enraizado en la gran acogida que el público de la época brindaba a los modelos de la “vasta peroración lírica post-romántica que ilustran el Concierto de Tchaikowsky y el de Grieg”, a los que se adscribe el de Soro, afirma retrospectivamente Salas Viu (1952: 435). Además, de esta “peroración lírica posromántica” estaba surgiendo el nuevo género de la música cinematográfica, en el que muchos de los compositores activos en la década de 1920 participaron antes de que apareciera el compositor especializado en cine en los años cincuenta. De este modo, el lenguaje Tchaikowsky/Grieg al que se adscribe el concierto de Soro, se ha expandido en el imaginario sonoro público, sustentando la escucha de su concierto en Re mayor desde una plataforma sonora masiva e histórica, es decir, vinculada a una tradición.

Los sonidos de la modernidad llegaron a Chile después del estreno del concierto de Soro. Lo hicieron en la década de 1920, con el cromatismo posromántico y los bailes swing simultáneamente. Esta renovación de la tradición y su consecuente prolongación, fue resistida en el país tanto desde la tendencia decimonónica que se negaba a desaparecer, cuando “renovarse o morir” parecía ser la consigna, como desde las distintas oleadas de vanguardia que aparecieron en el siglo XX. La divergencia entre modernidad y vanguardia, rasgo común en el canon artístico europeo y también presente en el canon musical chileno, fue consecuencia de estar dentro o fuera de la institucionalidad musical representada por la universidad más que de un decidido enfrentamiento estético⁶.

El límite final del siglo XX es más difícil de definir para la música chilena; es necesaria una mayor perspectiva histórica para saber si el siglo pasado terminó musicalmente en la década de 1990 o si todavía no termina. De este modo, en la definición de un canon musical nacional para el siglo XX, debemos terminar sencillamente con el fin cronológico del siglo, remitiéndonos a una de las pocas obras compuestas, estrenadas y grabadas entre 1999 y 2000. Este es el caso de *Mimetis*, para cuatro flautas, de Alios-ha Solovera, un compositor que, a diferencia de Soro, acusa pleno recibo de la renovación del lenguaje de su tiempo. Instalado más en la modernidad que en la vanguardia, Solovera busca renovar la tradición en vez de romper con ella.

De este modo, es posible construir un canon para la música chilena del siglo XX en base a lo determinado inicialmente por los propios compositores, pero definido, finalmente, por los niveles de circulación, uso y discurso que dichas obras han generado. La relevancia social de estas obras lo es también de sus compositores, quienes han desarrollado una actividad profesional como tales en el país, aunque con ciertas particularidades.

El compositor contemporáneo

La historiografía ha considerado diversos hitos en la definición del compositor a lo largo de la historia de la música. En el siglo XII fue la aparición del autor, en el XIV la consolidación del oficio, en el XVII la aparición del maestro, en el XVIII el surgimiento del genio, en el XIX el logro de la autonomía y en el XX la especialización en el lenguaje. Leoninus, Machaut, Bach, Mozart, Beethoven y Schoenberg ilustran, respectivamente, este proceso.

Los distintos atributos que definen al compositor se trasladaron casi sin cuestionamientos hasta América, pasando por alto diferencias en procesos sociales y realidades históricas con un continente de mestizaje moderno como es el nuestro. Las fracturas en el devenir histórico americano afectarán también la historia del arte local y la figura del artista, tanto por su dependencia de los avatares de la corona, como por el propio proceso de independencia y consolidación republicana.

El concepto de compositor vigente en siglo XX suma al del profesional independiente del siglo XIX el del especialista en un lenguaje de avanzada. La percepción que ese lenguaje ha sido causa y producto de un desarrollo evolutivo de la música, permite la aparición del concepto de especialista, en el que el compositor llega incluso a diferenciarse de sus colegas intérpretes y musicólogos por el lenguaje de avanzada que maneja. Esto no necesariamente ocurría en el pasado, donde todos dominaban un mismo lenguaje, incluido el público⁷.

Hasta el siglo XVIII, el manejo de una técnica y un lenguaje se podía poner al servicio de las necesidades expresivas propias o ajenas. De este modo, en una concepción transhistórica del oficio, ser compositor supone imaginar y escribir música, pero también producir, montar, estrenar, dirigir o tocar sus obras. Supone además arreglar, orquestar o adaptar obras de otros; escribir música para uso artístico, institucional, educacional o masivo; enseñar música o composición a nivel escolar o profesional; y participar de la vida musical del país o ciudad, integrando jurados y consejos, por ejemplo, y, sobre todo, haciendo público un discurso crítico⁸.

El canon composicional chileno del siglo XX ha transitado por los distintos atributos reconocidos socialmente como los de un compositor. Tenemos compositores que también escribieron música para uso institucional y

educacional, como Pedro Humberto Allende y Carlos Botto; de uso masivo, como Sergio Ortega y Luis Advis; e integrando otras artes, como Gustavo Becerra y Rafael Díaz. Además, casi todos enseñan composición, han participado directamente en el estreno de sus obras e integran jurados y consejos.

Ha sido la consolidación del oficio —como ocurriera con Guillaume de Machaut en el siglo XIV— el atributo determinante para definir a un compositor chileno en el siglo XX. Desde la institucionalización de la enseñanza de la composición en el país luego de la incorporación del Conservatorio Nacional a la Universidad de Chile a fines de 1929, la consolidación del oficio del compositor se consideró sobre la base del dominio tanto de la orquesta como de las formas clásicas, las que fueron enseñadas en el Conservatorio hasta fines del siglo XX. Estos recursos formales e instrumentales estuvieron muy presentes en las obras que conformaron el canon musical chileno de la primera mitad del siglo pasado.

Este concepto de compositor coincidía con la creación de orquestas estables en el país, la llegada de grandes directores alemanes desde los años cuarenta y la implementación de políticas públicas de desarrollo de música chilena para orquesta. Desde fines de los años cincuenta, el panorama cambió y la orquesta comenzó a compartir espacios con los nuevos ensambles de cámara. Además, aumentaba la música con texto y empezaba a aparecer la música electrónica dentro del canon compositivo chileno.

Los 40 principales

Como una forma de enfatizar la variable de la circulación, recepción y discurso en torno a la obra musical como criterio base canonizante del repertorio chileno de concierto, utilizo el concepto de los *Cuarenta principales*, con el que la industria musical agrupa las canciones recientes más transmitidas semanalmente por radio. Si bien este no es el caso de la música de concierto, cuarenta son los compositores activos en el siglo XX más valorados por sus pares, cuya obra se puede escuchar en discos compactos y que ha generado distintos niveles de discurso crítico. Si bien cada uno de ellos puede aportar varias obras al *Top 40* de la música chilena, algunas de ellas poseen mayores índices de circulación y discurso, lo que permite mantener un universo acotado y socialmente relevante en la construcción de un canon sonoro de la nación⁹.

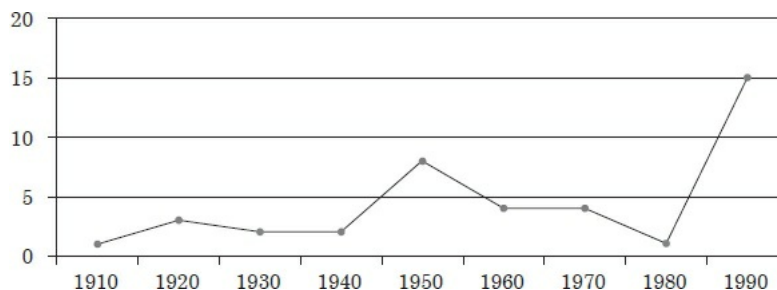
40 principales de la música chilena:

COMPOSITOR	OBRA	Año
Enrique Soro	<i>Gran concierto en Re mayor para piano y orquesta</i>	1918
Pedro H. Allende	<i>La voz de las calles</i>	1920
Alfonso Leng	<i>La muerte de Alsino</i>	1921
Acario Cotapos	<i>Sonata fantasía</i>	1924
Próspero Bisquert	<i>Procesión del Cristo de Mayo</i>	1930
Jorge Urrutia B.	<i>Pastoral de Alhué</i>	1937
Carlos Isamitt	<i>Evocaciones huilliches</i>	1945
Domingo Santa Cruz	<i>Preludios dramáticos</i>	1946
Juan Orrego Salas	<i>Concierto para piano N° 1</i>	1950
Eduardo Maturana	<i>Diez micropiezas</i>	1950
Carlos Botto	<i>Diez preludios para piano</i>	1952
Leni Alexander	<i>Cinco epigramas para orquesta</i>	1952
Roberto Falabella	<i>Estudios emocionales</i>	1957
Gustavo Becerra	<i>Sinfonía N° 2 De profundis</i>	1957
León Schildlowsky	<i>Concierto para seis instrumentos</i>	1957
Darwin Vargas	<i>Obertura para tiempos de Adviento</i>	1958
Fernando García	<i>América insurrecta</i>	1962
Gabriel Brncic	<i>Quodlibet III</i>	1966
Miguel Letelier	<i>Instantes para orquesta</i>	1966
Alfonso Letelier	<i>Preludios vegetales</i>	1968
Tomás Lefever	<i>Concierto sinfónico para gran orquesta</i>	1970
Juan Amenábar	<i>Ludus vocalis</i>	1973

Hernán Ramírez	Septeto Op. 45	1976
Cirilo Vila	<i>El fugitivo</i>	1978
Santiago Vera	<i>Apocalíptica II</i>	1988
Eduardo Cáceres	<i>Epigramas mapuches</i>	1991
Sergio Ortega	<i>Tacuabé</i>	1992
Rolando Cori	<i>Give Me Your Heart</i>	1992
Jorge Martínez	<i>Tonada trunca para muchacha roja</i>	1992
Fernando Carrasco	<i>Trihuela</i>	1993
Andrés Alcalde	<i>Llonguein</i>	1993
Luis Advis	<i>Invitación al vals</i>	1994
Boris Alvarado	<i>Ollaqui</i>	1994
Pablo Aranda	<i>Di</i>	1995
Carlos Zamora	Quinteto de vientos N° 1	1995
Alejandro Guarello	<i>Cuarterola</i>	1998
Gabriel Mathey	<i>Parrianas 1</i>	1998
Rafael Díaz	<i>Pascual Coña recuerda</i>	1998
Guillermo Rifo	<i>Fejelé</i>	1999
Aliosha Solovera	<i>Mimetis</i>	1999

La cantidad de obras compiladas por década es la siguiente: 1910: 1 obra; 1920: 3 obras; 1930: 2 obras; 1940: 2 obras; 1950: 8 obras; 1960: 4 obras; 1970: 4 obras; 1980: 1 obra; 1990: 15 obras. Llama la atención el aumento en el número de compositores y obras canónicas que se produce desde comienzos hasta mitad de siglo y desde la mitad hasta fines de siglo. Es como si entre las décadas de 1910 y 1940 se estuviera encubando la música que aparece en los años cincuenta. Lo mismo ocurre entre las décadas de 1960 y 1980, que preparan la gran explosión de los noventa.

Cantidad de obras canónicas chilenas por décadas¹⁰:



Las décadas de 1950 y de 1990 poseen condiciones distintas que pueden explicar este aumento, junto a la idea según la cual en ellas culmina un proceso de incubación composicional previo. A veinte años de la reforma del Conservatorio y a diez de la creación del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, es innegable que el país gozaba de una atractiva vida musical en los años cincuenta. Se formaban buenos intérpretes y compositores, y una porción importante de la música chilena se estrenaba con regularidad. Asimismo, el período de posguerra permitía normalizar la actividad musical en Europa y los compositores chilenos podían viajar nuevamente al viejo continente y establecer contacto con el panorama internacional de la composición. Ellos manifestarán familiaridad y admiración por las corrientes de la nueva música germana, sin perder necesariamente un sentido de pertenencia local¹¹.

Si la década de 1950 está marcada por la idea de ir a buscar, la década de 1990 está marcada por la idea de retornar. Es el momento del retorno de la democracia con su estado de normalidad asociado y de los artistas y músicos chilenos radicados fuera del país o en el exilio. Esto, junto con el desarrollo sostenido de la enseñanza de la composición y sus materias afines, produjo que se quintuplicara el número de obras y compositores canónicos en los noventa. Asimismo, el incremento de la producción discográfica nacional antes descrita, aumentaba la circulación y disponibilidad de nuevas obras, junto con poner a disposición de los oyentes una porción de las del pasado. Si bien la producción de discos y de conciertos de música contemporánea generará nuevos discursos en los medios, se aprecia un descenso del discurso sobre música de concierto en general. Esto coincide con el aumento de la

información disponible en internet, la pérdida de protagonismo de la crítica especializada y la sobrevaloración por parte de la prensa de los rostros que aparecen en televisión, donde ya no figuran los músicos de concierto¹².

Considerando a los cuarenta compositores más proclamados por sus pares y sus obras de mayor exposición social, hay cuatro rasgos del statu quo musical occidental que se repiten en el canon musical chileno del siglo XX. El primero tiene que ver con la mínima presencia de mujeres: una sola entre treinta y nueve hombres. Esto, a pesar de que existieron al menos seis mujeres compositoras chilenas destacadas a lo largo del siglo XX. El segundo rasgo se relaciona con que un 75% de estos compositores enseñan composición y materias afines, que es la forma predominante de ganarse la vida para un compositor del siglo XX, siguiendo el modelo instaurado por Arnold Schoenberg. Se trata de compositores especialistas que mantienen y enseñan el oficio —llamados maestros—, aumentando exponencialmente el número de compositores chilenos a lo largo del siglo.

El tercer rasgo del statu quo musical occidental que se repite en el canon chileno es que solo figuran cinco compositores-intérpretes en este canon —situación más habitual hasta comienzos del siglo XX—, existiendo muchos más que lo son, especialmente compositores-guitarristas, pero de los que se desconfía desde el statu quo canónico¹³. Lo que sí parece estar permitido es tener otra profesión para ganarse “honorablemente” la vida con esto de ser músico. Entre los elegidos hay un abogado, un arquitecto, un médico, un dentista y tres ingenieros.

Finalmente, aunque los músicos chilenos no hayan participado del desarrollo de las formas clásicas de la música occidental, en el canon nacional aparecen conciertos para piano, sinfonías y sonatas, formas musicales que están en la base del statu quo canónico europeo. Un 42% de las obras seleccionadas son orquestales, casi todas compuestas y estrenadas hasta comienzos de los años setenta, cuando existió una política de la Orquesta Sinfónica de fomentar y difundir la obra orquestal de compositores nacionales. La mitad son obras de cámara, principalmente de la segunda mitad del siglo XX, período en que se intensificaba el interés por explorar agrupaciones pequeñas y de formatos instrumentales diversos, junto con la baja de los incentivos para componer para gran orquesta.

Junto al statu quo del canon musical chileno existe una tendencia divergente, un anticanon que termina, igualmente, canonizándose a sí mismo. Al menos tres rasgos de este canon estarían fuera del statu quo oficial. Catorce de los compositores que integran el canon son declaradamente de izquierda o han pertenecido al Partido Comunista, manteniendo un discurso de contenido social y político que también influye en su obra musical. En cambio, diez de los compositores seleccionados son de tendencia conservadora manifiesta, aunque su agenda política no sea tan explícita ni en su discurso ni en su obra. Siete de los compositores son abiertamente cristianos o católicos, manteniendo un discurso de contenido religioso que también influye en su música.

Si bien la tendencia del statu quo musical chileno será a institucionalizar el atributo del oficio de compositor, es decir, dependerá de la formación lograda en carreras de composición, el anticanon chileno hará dos notables excepciones: Acario Cotapos y Alfonso Leng, dos compositores formados fuera de la academia, en parte de manera autodidacta y que no se ganaron la vida como músicos. Ambos compositores completan la dicotomía vanguardia/modernidad, con Cotapos como un artista que se desprende de la tradición y con Leng como uno que la continúa en busca de su legitimación. A pesar de su autodidactismo, el opus posromántico de Leng será muy influyente entre los compositores chilenos desde la década de 1920, mientras que el anticanon vanguardista de Cotapos —quien terminó muy pocas de sus obras—, lo hará merecedor del máximo aprecio de la escena de avanzada de la música chilena y latinoamericana de concierto.

De las ocho obras seleccionadas que incluyen voz —cantada, hablada o procesada electrónicamente—, seis poseen textos de Pablo Neruda, Nicanor Parra, Pascual Coña, Elicura Chihuailaf y anónimos mapuches. De este modo, la mitad de los textos elegidos son mapuches, en una inédita paridad étnica que surge al contemplar el canon poético chileno desde la creación musical nacional¹⁴. Los temas mapuches están presentes en tres obras, mientras que cuatro poseen contenido político y social, y dos contenido religioso.

A pesar de ser construido desde la periferia artística de Occidente y de no contar con una tradición artística local de respaldo, el canon musical chileno revela un intento por mantener el statu quo de la construcción canónica centroeuropea. Sin embargo, asumiendo también su condición periférica, parece, en parte, cuestionarlo. Otro empate técnico, tendríamos que decir, como el de *Los grandes chilenos* entre Arturo Prat y Salvador Allende.

¹ Más detalles en: http://es.wikipedia.org/wiki/Grandes_chilenos [acceso 10/ 2009].

² Kerman da como ejemplo el caso de Bach, que entró primero al canon y luego al repertorio en un “triumfo de la ideología por sobre la práctica” (1983: 114, 121). Ver Corrado, 2004; y Citron, 1993: 17.

³ Este discurso ha sido publicado por *Revista Musical Chilena, Resonancias*, otras publicaciones periódicas, algunas tesis y libros editados en el país, especialmente el de Vicente Salas-Viu de 1952.

⁴ SVR venía editando música chilena en casete desde fines de los años ochenta, transformándose luego en el principal distribuidor independiente de grabaciones de música chilena de concierto.

⁵ Concepto introducido por Salas Viú en su libro de 1952 y utilizado por Roberto Escobar para titular el suyo de 1971.

⁶ Ver Madrid, 2008: 15.

⁷ Ver concepto evolutivo de la música en Leibowitz, 1951.

⁸ Afirmar que el concepto moderno de compositor se consolida en Chile en el siglo XX, no significa desconocer la actividad creadora desarrollada por músicos chilenos durante el siglo XIX y antes; lo que sucede es que dicha actividad estuvo circunscrita a su propia práctica como intérpretes o no alcanzó a incorporar las grandes formas clásico-románticas que todo compositor occidental debía dominar.

⁹ Como ha sido demostrado en el caso de los rankings de popularidad, este tipo de mediciones cumpliría una doble función, pues junto con medir índices de popularidad, también contribuye a crearlos, ya que el público tiende a favorecer a los que están en la lista, perpetuando su ubicación en ella.

⁰ El brusco descenso de obras entre los años setenta y ochenta acusa el efecto del golpe de Estado de 1973 en la escena musical chilena.

¹ Ver González y Varas, 2005: 218-243.

² Ver González y Varas, 2005: 416-440.

³ Fernando Carrasco es el único guitarrista activo aceptado en el canon de compositores doctos chilenos.

⁴ Un texto de Eduardo Galeano es usado en una obra de Sergio Ortega, radicado en París, mostrando la tendencia americanista cultivada desde el exilio musical chileno.

Origen de los textos }

El primer impulso para compilar este libro fue dado en conjunto con la editorial Gourmet Musical, de Buenos Aires. Agradezco a su director, Leandro Donozo, haber realizado la primera revisión editorial de estos textos y haber propuesto esta sección sobre el origen de ellos. A continuación entrego una especie de prontuario de cada capítulo, normalmente surgido como ponencia ligada a algún proyecto de investigación y luego publicado como artículo de revista.¹

I. Musicología y América Latina

Publicado como “Musicología y América Latina: Una relación posible” en *Revista de la Asociación Argentina de Musicología*, 2009, 10: 43-72. Presenté una versión preliminar como conferencia en el III Encuentro de Musicología *A musicologia na perspectiva da América Latina*, organizado por el Departamento de Música de Ribeirao Preto, de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de San Pablo en marzo de 2009. En la presente versión incluyo nuevos antecedentes sobre el desarrollo de una musicología de América Latina en su conjunto abordado desde dentro y fuera de la región.

II. La revuelta multidisciplinar

Este capítulo surge de tres ponencias presentadas en congresos en Chile, Gran Bretaña, Brasil y Argentina: la mesa redonda “¿Musicología, Nueva Musicología, Post-musicología? Musicologías en América Latina”, organizada como clausura del VI Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, Santiago: P. Universidad Católica de Chile, enero de 2011; la ponencia “Redefining musicology from Latin America and the meeting of two times”, presentada en *Horizons*, congreso anual de la Royal Musical Association, Brighton: Universidad de Sussex, julio de 2011; y la ponencia “Musicología, revuelta multidisciplinar y nuevas preguntas sobre la música en América Latina”, presentada en la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología “¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares”. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, agosto de 2012; y en *Caminhos da Musicologia*. I Simpósio Internacional de Musicologia: inter-e transidentidades em contextos complexos da cultura. Brasília: Universidad de Brasilia, noviembre de 2012.

III. Escucha poscolonial

Publicado como “Colonialidad y poscolonialidad en la escucha: América Latina en el Cuarto Centenario”, en *Música, musicología y colonialismo*, Coriún Aharonián editor. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011: 81100. Presenté una versión de este artículo como conferencia en el Coloquio Internacional de Musicología *Música/musicología y colonialismo*, organizado en Montevideo por el Ministerio de Cultura en octubre de 2007 con motivo de la puesta en marcha del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

IV. Los estudios en música popular

Publicado por *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 12, 2008, como “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina. ¿La gallina o el huevo?”. Ese artículo

corresponde a una versión ampliada de una conferencia que presenté en cuatro oportunidades durante 2007: en el Congreso de la Sociedad Venezolana de Musicología, Caracas: Universidad Nacional de Venezuela, mayo de 2007; en el Ateneo de la Pontificia Universidad Católica Argentina, mayo de 2007; en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, mayo de 2007; y en el XVII Congreso ANPPOM, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, San Pablo: Universidad Estatal Paulista, agosto de 2007.

V. De la canción-objeto a la canción-proceso

Publicado como “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular”, por *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 2009, 23/23: 195-210. Ese artículo es producto de las ponencias que presenté en junio de 2008 en el VIII Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, junio de 2008; y en la V Semana de la Música y la Musicología: Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, junio de 2008. En la versión que da origen a este capítulo aportó más antecedentes bibliográficos e indagó en nuevas formas de enfrentar el análisis de la canción.

VI. Originales múltiples

Publicado como “‘Marcianita’: música y mujer a destiempo” por *Revista Brasileira de Música*, Universidad Federal de Río de Janeiro, enero-junio 2012, 25/1. Presenté una versión preliminar como ponencia en el IV Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, Santiago: Escuela Moderna de Música, enero de 2007. Además, este texto ha sido presentado y debatido durante la II Escuela de Verano de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular, Asempch, Santiago, enero de 2012; y en el marco del Diplomado en Estudios en Música Popular del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, Santiago, agosto de 2012, y del Doctorado en Música de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, agosto de 2012.

VII. La mujer sube a la escena

Publicado originalmente como “La mujer sube a la escena: estrellas de la canción popular en el Chile del Sesquicentenario”, en la revista *Neuma*, 2010, 3: 10-33, de la Universidad de Talca. Este artículo surgió de la ponencia que presenté en las XIV Jornadas de Historia *Género y Cultura Popular en Chile: Reflexiones interdisciplinarias*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, noviembre de 2009. Luego lo presenté como “Cantora, cantante, cantautora: La construcción musical de lo femenino”, en el Primer Seminario sobre la música, *El valor de la música folclórica y popular chilena: Una revisión necesaria*. Chillán: Universidad Adventista de Chile, marzo de 2011.

VIII. Tradición, modernidad y vanguardia

Escribí el artículo que dio origen a este capítulo en el marco del proyecto Fondecyt “Perfil estético y antropológico del ser chileno a partir de sus creaciones artísticas, en el segundo tercio del siglo XX”, 2000-2003, del Instituto de Estética de la P. Universidad Católica de Chile. Fue publicado como “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960”, *Aisthesis*, 2005, 38: 194-214. Además incluyo una parte de la ponencia “No estaba muerto, andaba de parranda: reflexiones sobre género musical y sentido en el siglo XX”, presentada en la XV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, agosto 2002.

IX. Vanguardia primitiva

Este capítulo surgió del proyecto “Casos de contrafusión y (sin) sentido en la música popular de vanguardia de Chile

y Brasil en las décadas de 1970 y 1980”, de la Dirección de Investigación de la Universidad Alberto Hurtado, 2012. Fue publicado como “*Vanguardia primitiva en el rock chileno de los años setenta: música, intelectuales y contracultura*”, en *Música Popular em Revista*, Instituto de Artes de la Universidad Estatal de Campinas, 1/1, julio-diciembre de 2012: 75-92. Presenté dos versiones de este texto: una como “*Primitive avantgarde in 1970’s Chilean rock: From the exotic to the countercultural*”, en el XIX Congress of the International Musicological Society, *Musics, Cultures, Identities*. Roma: Academia de Santa Cecilia, julio de 2012; y otra como “Rock, música andina y canción política: vanguardia y simulacro en los años setenta”, en la cátedra “Musicología hoy: estado actual y perspectivas”, de la Dirección Académica de Sede Bogotá y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, octubre de 2012.

X. Contracultura de masas

Una primera versión fue publicada como “Fusiones y contrafusiones: música popular y vanguardia en América Latina”, en *Entreartes*, 2004, 3, Cali: Universidad del Valle. Una segunda versión fue publicada como “Estrategias de vanguardia en la cultura de masas como resistencia cultural. Los casos de San Pablo y Santiago en los años ochenta”, en *Intercambios políticos e mediagões culturais nas Américas*, José Luis Bendicho Beired, Maria Helena Capelato y Maria Ligia Coelho Prado (organizadores). San Pablo: FCL-Assis-UNESP Publicares LEHA-USP, 2011: 319-332. Presenté este texto en una versión preliminar como ponencia en el seminario “La investigación en las artes”, Cali: Universidad del Valle, noviembre de 2003, y en el Seminario “Cultura e política nas Américas”, Universidad de San Pablo, 2008. Ofrecí una versión parcial en las VII Jornadas Brasileñas y IV Jornadas de Culturas de Lengua Portuguesa en el Mundo, Santiago: Universidad de Chile, agosto de 2012.

XI. Raíces y globalización

Publicado como “Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena”, en *Arbor. Ciencia, Pensamiento, Cultura*, 187/751, Madrid, septiembre-octubre de 2011: 937-946; y como “Posfolklore: Roots and Globalization in Chilean Popular Music”, en *Musik- Kontexte. Festschrift für Hanns - Werner Heister*, Thomas Phleps y Wieland Reich editores. Münster: Verlagshaus Monsenstein und Vannerda, 2011: 296-303. Publiqué una síntesis de este capítulo como “Fronteras y raíces en Chile” en *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino*, Luc Delannoy. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012: 362-366. Presenté una versión preliminar como ponencia en el Tercer Congreso Iberoamericano de la Cultura, Medellín, Colombia: Ministerio de Cultura, julio de 2010, y en el VI Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, Santiago: P. Universidad Católica de Chile, enero de 2011.

XII. Construcción sonora de la nación

Este capítulo es fruto del proyecto “Guía analítica de música docta chilena del siglo XX” del Fondo de la Música del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes 2009 <http://guiaauditiva.uc.cl/> [acceso 9/2012]. Fue publicado como “Música chilena de concierto del siglo XX y la construcción sonora de la nación”, en *Escrituras del malestar. Chile del Bicentenario*, Carlos Ossa editor. Santiago: Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile, 2011: 233-248. Presenté una versión preliminar en el congreso *Debates Críticos sobre el Chile del Bicentenario*. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, noviembre de 2009. Finalmente, este texto sirvió de base para el capítulo introductorio de *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola Editores, 2011, escrito en conjunto con Rafael Díaz.

¹ La introducción de este libro sirvió de base para la conferencia que impartí en el Departamento de Historia de la Universidad de los Andes, Bogotá en octubre de 2012; y en el Departamento de Música da Universidad de Brasilia en noviembre de 2012.

Bibliografía }

- ABELLÁN, JOSÉ LUIS. 2009. *La idea de América. Origen y evolución*. Madrid: Iberoamericana.
- ACEVEDO, CLAUDIO RODOLFO NORAMBUENA, JOSÉ SEVES, RODRIGO TORRES Y MAURICIO VALDEBENITO. 1996. *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- ACOSTA, LEONARDO. 1982. *Música y descolonización*. La Habana: Arte y Literatura.
- ADORNO, THEODOR. 1988. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Continuum
- ADVIS, LUIS, EDUARDO CÁCERES, FERNANDO GARCÍA Y JUAN PABLO GONZÁLEZ, EDS. 1998. *Clásicos de la Música Popular Chilena. 1960-1973. Raíz folclórica*. Vol. II. Santiago: Publicaciones SCD y Ediciones Universidad Católica de Chile.
- AHARONIÁN, CORIÚN. 1992. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ombú.
- AHARONIÁN, CORIÚN. 1999. “Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya”, en *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Rodrigo Torres ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 418-430.
- AHARONIÁN, CORIÚN. 2005. “Preguntas en torno al tango, la sociedad, el poder”, VI Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires.
- AHARONIÁN, CORIÚN. 2012. *Hacer música en América Latina*. Montevideo: Tacuabé.
- ANDREU RICART, RAMÓN. 1994. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia*. Santiago: Fondart.
- APARICIO, FRANCES Y CÁNDIDA F. JÁQUEZ. 2003. *Musical Migrations*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- ARETZ, ISABEL ED. 1977. *América Latina en su música*. México D.F.: Siglo XXI.
- ARETZ, ISABEL. 1980. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Ávila.
- ASTICA, JUAN, CARLOS MARTÍNEZ Y PAULINA SANHUEZA. 1997. *Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica*. Santiago: Fondart.
- ATTALI, JAQUES. 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la política económica de la música*. México D.F.: Siglo XXI.
- BAKER, GEOFFREY Y TESS KNIGHTON. 2011. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BARR-MELEJ, PATRICK. 2009. “Hipismo a la chilena: Juventud y heterodoxia cultural en un contexto transnacional (1970-1973)”, en *Ampliando miradas. Chile y su historia en un tiempo global*. Fernando Purcell y Alfredo Riquelme, eds. Santiago: Ril Editores.
- BARTES, ROLAND. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BEARD, DAVID Y KENNETH GLOAG. 2005. *Musicology. The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- BECERRA, GUSTAVO. 1965. “Roberto Falabella, el hombre y su obra”, *Revista Musical Chilena*, 19/91: 28-36.
- BECERRA, GUSTAVO. 1985. “La música culta y la Nueva Canción Chilena”, *Literatura Chilena. Creación y Crítica*, 9/33-34: 14-21.
- BÉHAGUE, GERARD. 1979. *Music in Latin America: An introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- BÉHAGUE, GERARD. 1999. “A etnomusicología latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática”, en *Anais II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Elisabeth Proser ed. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: 41-67.
- BELLO, ENRIQUE ET AL. 1968. “Análisis de un genio popular: Violeta Parra”, *Revista de Educación*, 13: 66-76.
- BENVENUTI, ARTURO. CA. 1952. *Il Ballo con i ritmi del Jazz*. Bolonia: Edizioni Bongiovanni.
- BERMÚDEZ, EGBERTO. 2011. “Remodelling Musicology again: a personal view from Latin America”, *Horizons*, Royal Musical Association Annual Conference, Universidad de Sussex.
- BETZ, ALBRECHT. 1994. *Hanns Eisler. Música de un tiempo que se está haciendo ahora mismo*. Madrid: Tecnos.
- BHABHA, HOMI. 1994. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.

- BLACKING, JOHN. 1973. *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press.
- BOCAZ, LUIS. 1978. "Música chilena e identidad cultural. Entrevista a Gustavo Becerra", *Araucaria*, 2: 97-109.
- BORGES-TRIANA, JOAQUÍN. 2008. "Canción Cubana Contemporánea: Una imagen posible", VIII Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM, P. Universidad Católica del Perú.
- BORN, GEORGINA Y DAVID HESMONDHALGH, EDS. 2000. *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- BUCKLEY, DAVID Y JOHN SHEPHERD. 2003. "Drugs and addiction". *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol. I, *Media, Industry and Society*. John Shepherd et al. eds. Londres: Continuum.
- BUTLER, MARK. 2003. "Taking it seriously: intertextuality and authenticity in two covers by the Pet Shop Boys", *Popular Music*, 22/1: 1-19.
- CÁMARA, ENRIQUE. 2003. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- CAMERON, JUAN. 2005. "Liberación", 13/5/2005. *A propósito de Eduardo Parra y un libro reciente. El espíritu de la pata de palo*. www.liberacion.press.se/antiores/antiores2/050513/notas/cameron.htm [acceso 6/2012].
- CAMPOS GARCÍA, JESÚS. 2001. "Escribir sobre lo escrito", *Las puertas del drama*, 6: 3.
- CARLIN, RICHARD. 1993. *Rock and Roll. 1955-1970*. Bogotá: Voluntad.
- CARO BAROJA, JULIO. 1992. "La canción y sus misterios", en *Fragments italianos*. Madrid: Istmo.
- CARPENTIER, ALEJO. 1977. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en Isabel Aretz ed. *América Latina en su música*. México D.F.: Siglo XXI: 7-19.
- CARRASCO, EDUARDO. 1988. *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitórrinco.
- CARTEDANO, CONSUELO Y VICTORIA ELI. 2010. *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CARVALHO-NETO, PAULO DE. 1969. *Historia del folklore Iberoamericano: las culturas criollas, desde sus comienzos hasta 1965*. Santiago: Editorial Universitaria.
- CASANELLA, LILIANA. 2008. "En defensa del texto. Una propuesta para el análisis musicológico", VIII Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM, P. Universidad Católica del Perú.
- CASARES, EMILIO ED. 1999-2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- CASARES, EMILIO. 1992. "La musicología actual en Latinoamérica", en *Imágenes de la música iberoamericana*. Enrique Franco ed. Santander: Fundación Isaac Albéniz: 105-115.
- CASTILLO, GABRIEL. 1998. "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano", *Revista Musical Chilena*, 52/190: 15-35.
- CASTILLO, GABRIEL. 2006. *Musiques du XX ème siècle au sud du río Bravo: images d'identité et d'altérité*. París: L'Harmattan.
- CASTILLO, RAFAEL. 1991. *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila.
- CASTIÑEIRA DE DIOS, JOSÉ LUIS ED. 2011. *La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- CAVAZOTTI, ANDRÉ. 2000. "O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP *Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé*", en *Per Musi. Revista Acadêmica de Música*. Universidade Federal de Minas Gerais, 1: 5-15.
- CHASE, GILBERT. 1941. *The Music of Spain*. Nueva York: W W Norton & Company.
- CHASE, GILBERT. 1945. *Bibliography of Latin American Folk Music*. Washington: Pan American Union.
- CHASE, GILBERT. 1958. *Introducción a la música americana contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- CHASE, GILBERT. 1962. *Guide to the Music of Latin America*. Washington: Pan American Union.
- CITRO, SILVIA Y ADRIANA CERLETTI. 2006. "Integración, creatividad y resistencia cultural en las prácticas musicales *mocovi*", *Resonancias*, 19: 37-56.
- CITRON, MARCIA. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press.
- CLARK, Walter A. 2002. *From Tejano to Tango*. Nueva York: Routledge.
- CLARO, SAMUEL. 1970. "La música virreinal en el Nuevo Mundo", *Revista Musical Chilena*, 24 /110: 7-31.
- CLARO, SAMUEL. 1974. *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- CLIFTON, THOMAS. 1983. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.

- CONCHA, OLIVIA ET AL. EDS. 1993. *Violeta Parra. Composiciones para guitarra*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.
- CONTARDO, ÓSCAR Y MACARENA GARCÍA. 2005. *La era ochentera. Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago: Ediciones B.
- COOK, NICHOLAS. 2001. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Luis Gago trad. Madrid: Alianza Editorial.
- CORONA, IGNACIO Y ALEJANDRO L. MADRID EDS. 2008. *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Nueva York: Lexington Books.
- CORRADO, OMAR. 1995. "Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes", *Revista Musical Chilena*, 49/184: 47-63.
- CORRADO, OMAR. 1999. "Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero", en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Rodrigo Torres ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 410-417.
- CORRADO, OMAR. 2004/2005. "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones". *Revista Argentina de Musicología*, 5-6.
- CrAVO ALBIN, RICARDO. 2006. *Dicionário Houaiss ilustrado. Música popular brasileira*. Río de Janeiro: Paracatu.
- DANNEMANN, MANUEL. 1975. "Situación actual de la música folklórica chilena según el 'Atlas del folklore de Chile'", *Revista Musical Chilena*, 29/131: 38-86.
- DE ANDRADE, MARIO. 1944. *Música del Brasil*. Buenos Aires: Editorial Kier.
- DEVOTO, DANIEL. 1959. "Panorama de la musicología latinoamericana", *Acta Musicológica* 31/3-4: 91-109.
- DÍAZ, CLAUDIO. 2008. "Oro y púrpura para el folklore. Estrategias de legitimación y lugar social en *Coronación del folklore* de Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Los Fronterizos", VIII Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM, P. Universidad Católica del Perú.
- DÍAZ, CLAUDIO Y LUCIO CARNICER. 2008. "Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968", VIII Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM, P. Universidad Católica del Perú.
- DÍAZ, RAFAEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ. 2011. *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola Editores.
- DONOSO, KAREN. 2008. "¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de izquierdas y derechas, 1973-1989", en Verónica Valdivia et al., *Su revolución contra nuestra revolución. La pugna marxista-gremialista en los ochenta*. Vol. 2. Santiago: Lom: 231-290.
- ECO, UMBERTO. 1990. *Travels in Hyper Reality*. San Diego: Harvest/HBJ.
- EGON, LUDWIG. 2001. *Música latinoamericana: Lexikon Der Lateinamerikanischen Volks- Und Populärmusik*. Berlín: Lexikon Imprint Verlag.
- EHerman, JUAN. 1970. "Country Joe. Canciones y anarquía", *Ercilla*, 36/1843: 72-73.
- ESCOBAR, ROBERTO Y RENATO YrarrÁZAVAl. 1969. *Música compuesta en Chile. 1900-1968*. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- ESCOBAR, ROBERTO. 1971. *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire.
- Fairley, Jan. 1985. "Annotated bibliography of Latin-American popular music with particular reference to Chile and to Nueva Canción", *Popular Music*, 5: 305-356.
- Fairley, Jan. 1989. "Analysing performance: narrative and ideology in concerts by ¡Karaxú!", *Popular Music*, 8/1: 1-30.
- FALABELLA, ROBERTO. 1958. "Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile", *Revista Musical Chilena*, 12/57: 41-49.
- FALABELLA, ROBERTO. 1958a. "Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile", segunda parte, *Revista Musical Chilena*, 12/58: 77-93.
- Fariás, BERNARDO. 2011. "La crítica dialéctica y el hibridismo musical en la actualidad", *Resonancias*, 27: 39-55.
- FERN, LEILA. 1943. "Origin and Functions of the Inter-American Music Center", *Notes*, 1/1: 14-22.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, ISMAEL. 2002. "Stevenson, Robert", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilo Casares ed. Madrid: SGAE, 10: 66-70.
- FERNÁNDEZ, MARCOS. 2011. *Drogas en Chile. 1900-1970. Mercado, consumo, representación*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- FISCHERMAN, DIEGO. 2004. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- FLICHY, PATRICE. 1993. *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOLLARI, ROBERTO. 2005. "La interdisciplina revisitada", *Andamios. Revista de Investigación Social*. UNAM, 1/2: 7-17.
- FORTUÑO, SERGIO. 2010. "El sentido manifiesto de la música", *La Panera. Periódico mensual de arte y cultura*, 11: 20-22.
- FOXLEY, ANA-MARÍA. 1988. "Gustavo Becerra. Un mito de carne y hueso", *Hoy*, Santiago, 580: 37-38.
- FRANCESCHI, HUMBERTO, M. 2002. *A Casa Edison e seu tempo*. Río de Janeiro: Sarapuí.
- FRANCO-LAO, MÉRI. 1967. *Basta! Chants de témoignage et de révolte de l'Amérique Latine*. París: François Maspero.
- FRITH, SIMON Y HOWARD HORNE. 1987. *Art into Pop*. Londres: Methuen and Co.
- FUBINI, ENRICO. 2002. "Escuelas nacionales, folklore y vanguardias ¿elementos compatibles en la música del siglo XX?", Diana Sarracino trad., *Boletín Música Casa de Las Américas*, 9: 18-24.
- GÁLVEZ, HERNÁN. 1988. *La gaviota de la ilusión*. Santiago: Mompracem.
- GARCÍA-BRUNELLI, OMAR, MARCELA HIDALGO Y RICARDO SALTÓN. 1982. "Una aproximación al estudio de la música popular urbana", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 5: 69-75.
- GARCÍA MUÑOZ E IRMA RUIZ. 2002. "Vega, Carlos", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares ed. Madrid: SGAE, 10: 776-779.
- GARCÍA, FERNANDO. 1999. "Falabella Correa, Roberto", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares ed. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. 2007. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ, ZOILA. 1984. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Arte y Literatura.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 1996. "Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena: el papel de la *performance*", *Revista Musical Chilena*, 50/185: 25-37.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 1997. "Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena", *Resonancias*, 1: 60-68.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *Revista Musical Chilena*, 55/195: 38-64.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 2001a. "III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM)", report/review, *Latin American Music Review*, 22/1: 98-106.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 2005. "The Making of a Social History of Popular Music in Chile: Problems, Methods and Results", *Latin American Music Review*, 26/2: 248-272.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO, PRODUCTOR. 2007. *Una noche en el Goyescas*. Santiago: ARTV, IMUC, Fondart. DVD.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE. 2005. *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE. 2007. "Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular", *Revista de História*, Universidad de San Pablo, 157: 31-54.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE. 2010. "Folklore, industria y acción: reflexiones desde el Chile del Bicentenario", *Mapocho*, 67, Edición Bicentenario: 411-427.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y JOSÉ MIGUEL VARAS. 2005. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Publicaciones del Bicentenario.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO, ÓSCAR OHLSEN Y CLAUDIO ROLLE. 2009. *Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. coautores.
- GORAK, JAN. 1991. *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*. Londres: Athlone.
- GRONOW, PEKKA E ILPO SAUNIO. 1998. *An International History of the Recording Industry*. Christopher Moseley trad. Londres: Cassell.
- GRONOW, PEKKA. 2002. "Odeon", en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. www.grovemusic.com [acceso 11/2002].
- GROSCH, NILS Y MAX MATTER EDS. 2008. *Lied und populäre Kultur /Song and Popular Culture: Jahrbuch des*

- Deutschen Volksliedarchivs Freiburg*, 53. Special Issue: Popular Song in Latin America. Münster: Waxmann Verlag GmbH.
- GUERRA, CRISTIAN. 2007. "Entre el olvido y la ruina: En torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles", *Resonancias*, 20: 17-43.
- GUTIÉRREZ, LEONARDO. 1993. "Historia de Los Jaivas", *Rock Clásico*, 20: 3-33.
- HATTEN, ROBERT S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana: Indiana University Press.
- HAWKINS, STAN. 2002. *Settling the Pop Score: Pop texts and identity politics*. Aldershot: Ashgate.
- HERNÁNDEZ, ÓSCAR. 2007. "Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia", *Latin American Music Review*, 28/2: 242-270.
- HERNÁNDEZ, ROBERTO. 1928. *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Imprenta San Rafael.
- HUSEBY, GERARDO. 1993. "La bibliografía musicológica latinoamericana", *Revista Musical Chilena*, 47/180: 60-64.
- KERMAN, JOSEPH. 1983. "A few canonic variations", *Critical Inquiry*, 10/1: 107-125.
- KERMAN, JOSEPH. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Harvard University Press.
- KRAMER, LAWRENCE. 2008. "Dvorak en Pyongyang y otros problemas: la musicología en la sociedad contemporánea", *Revista Transcultural de Música* 12. www.sibetrans.com/trans/index.htm [acceso 6/2009].
- KUSS, MALENA ED. 2004. *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History*. Austin: University of Texas Press.
- LANGE, FRANCISCO CURT. 1936. "Sistemas de investigación folklórica y el empleo del acervo folklórico en la música artística", *Boletín Latinoamericano de Música*, 2/2: 143-156.
- LATEA, ANTONIO Y JORGE MONTEALEGRE. 1997. *Rostros y rastros de un canto*. Santiago: Ediciones Nunatak.
- LEAL, NÉSTOR. 1992. *Boleros. La canción romántica del Caribe (1930-1960)*. Caracas: Grijalbo.
- LEIBOWITZ, RENÉ. 1951. *L'évolution de la musique, de Bach à Schönberg*. París: Éditions Corrêa.
- LETÉLIER, MIGUEL. 1999. "Reencuentro con Violeta Parra", *El Mercurio*, 26/12/1999: E9.
- LETÉLIER, ALFONSO. 1967. "In memoriam Violeta Parra", *Revista Musical Chilena*, 21/100: 109-111.
- LÓPEZ CAÑO, RUBÉN. 2007. "VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM en la Ciudad de la Habana, Cuba", *ETNO, Boletín Informativo de la SIBE*, 15: 4-6.
- LÓPEZ, LEONORA Y ÚRSULA SAN CRISTÓBAL. 2008. "La plasticidad de la representación del amor en la canción Latinoamericana", VIII Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM, P. Universidad Católica del Perú.
- LÓPEZ, LEONORA. 2010. "Presencia del habla como elemento estructural del discurso musical en las canciones de Mauricio Redolés", *Revista El Árbol*, quinta edición. www.elarbol.cl/004/a=02.html [acceso 8/2012].
- LOWENS, IRVING. 1963. "The First Inter-American Conference on Musicology: A Brief Report", *Notes*, segunda serie, 20/2: 213-216.
- LOZA, STEVEN ED. 2003. *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. Selected Reports in Ethnomusicology, Vol. 11. Los Angeles: Universidad de California.
- MADRID, ALEJANDRO L. 2003. "Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía Nº 1 de Julián Carrillo", *Resonancias*, 12: 61-86.
- MADRID, ALEJANDRO L. 2008. *Los sonidos de la nación moderna*. La Habana: Casa de Las Américas.
- MAGALLÓN, MARIO. "Disciplina, interdisciplina y transdisciplina de la práctica profesional de los Estudios Latinoamericanos en el CIALC-UNAM". *Revista Sociedad Latinoamericana*, 2/7, 1/2/2012. <http://sociedadlatinoamericana.bligoo.com/> [acceso 4/2012].
- MARCÓN, OSVALDO. "Interdisciplina", *El Santafesino*, 19/11/2004. www.elsantafesino.com/ [acceso 4/2012].
- Martí, SAMUEL. 1978. *Music before Columbus. Música precolombina*. México D.F.: Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele [1ª ed. 1971].
- MARTÍNEZ, MAURICIO. 2004. *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492*. Barcelona: Paidós.
- MAYER SERRA, OTTO. 1943. *Panorama de la música hispanoamericana*. México D.F.: Atlante.
- MAYER SERRA, OTTO. 1947. *Música y músicos de Latinoamérica*. México D.F.: Editorial Atlante, 2 vols.
- MCCLARY, SUSAN. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- MCCLARY, SUSAN. 1993. "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s", *Feminist Studies, Women's Bodies and the State*, 19/2: 399-423.
- MERINO, LUIS. 1973. "Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso", *Revista Musical Chilena*, 27/121-122: 45-112.
- MERINO, LUIS. 1998. "Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción", *Revista Musical Chilena*, 52/189: 9-36.
- MIGNOLO, WALTER D. 1993. "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?", *Latin American Research Review*, 28/3: 120-134.
- MILES, STEPHEN. 1997. "Critical Musicology and the Problem of Mediation", *Notes*, 2ª Serie, 53/3: 722-750.
- MONJEAU, FEDERICO. 2004. "El hombre de los cocodrilos". *Todavía*, 7. www.revistatodavia.com.ar/todavia27/7.monjeau.html [acceso 8/2012].
- MOORE, ALLAN. 2001. *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.
- MUGGLESTONE, ERICA. 1981. "Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology' (1885) An English Translation with an Historico-Analytical Commentary", *Yearbook for Traditional Music*, 13: 1-21.
- NAJMANOVICH, DENISE. 2005. "Interdisciplina. Artes y riesgos del artedialógico", en www.pensamientocomplejo.com.ar [acceso 4/2012].
- NAPOSITANO, MARCOS. 2004. *Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. San Pablo: Contexto.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES. 1987. *Musicologie générale et Sémiologie*. Francia: Christian Bourgois Éditeur.
- NOURMAND, TONY Y GRAHAM MARSH. 2006. *Film Posters. Science Fiction*. Singapur: Evergreen, Taschen.
- OCHOA, ANA MARÍA Y MARTHA ULHÔA EDS. 2005. *Música popular na América Latina. Pontos de Escuta*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- OLATE, MARÍA ET AL. 1988. *La cantora popular, fuente de nueva vida*. Santiago: Taller de Acción Cultural.
- OLIVEIRA, LAERTE FERNANDES DE. 2002. *Em um porão de São Paulo. O Lira Paulistana e a produção alternativa*. San Pablo: Annablume.
- OLSEN, DALE Y DANIEL SHEEHY EDS. 1998. *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 2, South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Nueva York: Garland Publishing.
- ORTEGO SALAS, JUAN. 1988. "Presencia de la arquitectura en mi música", *Revista Musical Chilena*, 42/169: 5-20.
- ORTEGA, HERNÁN. 2009. "Ludwig Zeller en Chile", en *Crítica.cl* 09/11/2009. <http://critica.cl/biografias/ludwig-zeller-en-chile> [acceso 6/2012].
- ORTEGA, SERGIO. 1980. "Algunas experiencias marginales en torno al aprendizaje de la música", *Boletín de Música Casa de las Américas*, 81-82: 33-50.
- ORTIZ, FERNANDO. 1940. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero.
- PACINI, DEBORAH, HÉCTOR FERNÁNDEZ Y ERIC ZOLOV EDS. 2004. *Rockinglas Americas: The global politic of rock in Latin/o America*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- PACQUIER, ALAIN. 1996. *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*. Francia: Librairie Arthème Fayard.
- Parra, ÁNGEL. 2006. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago: Catalonia.
- Parra, ISABEL. 1985. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- Parra, VIOLETA. 1993. *Virtud de los elementos*. Santiago: Fundación Violeta Parra [cancionero].
- PELINSKI, RAMÓN. 2000. *Invitación a la musicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- PEÑA, CARMEN. 1999. "Claro, Samuel", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilo Casares ed. Madrid: SGAE, 3: 733-738.
- PEÑÍN, JOSÉ ED. 2000. *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. 1943. *Notas para la historia del intercambio musical entre las Américas antes del año 1940*. Washington: Pan American Unión, Music Division.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. 1957. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. 1978. *Bibliografía musical de Chile. Desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la

Universidad de Chile.

- PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO A. 1986. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Casa de Las Américas.
- PINTO, MANUEL. 2007. "Proyecto editorial: carátulas del grupo musical Los Jaivas. Testimonio histórico, reflejo de identidad e imagen de marca". Santiago: Escuela de Diseño de la Universidad de Chile, tesis de licenciatura.
- PLANET, GONZALO. 2007. *Se oyen los pasos. La historia de los primeros años del rock en Chile*. Santiago: Cápsula libros, 2ª edición.
- PLESCH, MELANIE. 2011. "Topic Theory and Argentine Musical Nationalisms: Application, Challenges and Some Dilemas", *Horizons*, Royal Musical Association Annual Conference, Universidad de Sussex.
- PODETTI, J. RAMIRO. 2004. "Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización", en *VI Corredor de las Ideas del Cono Sur*, Montevideo: Universidad de Montevideo, 3/2004.
- POLIMENI, CARLOS. 2001. *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- PONCE, DAVID. 2008. *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago: Ediciones B.
- PROSER, ELISABETH S. ED. 1998. *Anais I Simpósio Latino-Americano de Musicología*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.
- PROSER, ELISABETH S. ED. 1999. *Anais II Simpósio Latino-Americano de Musicología*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.
- PROSER, ELISABETH S. ED. 2000. *Anais III Simpósio Latino-Americano de Musicología*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.
- QUEZADA, FREDDY. [2005]. *El pensamiento contemporáneo*. www.elortiba.org/pdf/quezada1.pdf [acceso 9/2012]
- QUIJANO, ANÍBAL. 2000. "Colonialidad del poder y clasificación social", *Journal of World-Systems Research*, 6/2: 342-386.
- QUINTERO, ÁNGEL. 1998. *¡Salsa, sabor y control!* México D.F.: Siglo XXI.
- QUINTERO, ÁNGEL. 2008. "La caribeña subversion del baile", VIII Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM, P. Universidad Católica del Perú.
- RAMOS, JOSÉ MÁRIO ORTIZ. 1995. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Rio de Janeiro: Vozes.
- RAMOS, PILAR. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- RECASSENS, ALBERT Y CHRISTIAN SPENCER EDS. 2010. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Seacex/Akal.
- REYNOSO, CARLOS. 2006. *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*, Vol 2.
- ROBLES, JOSÉ ANTONIO. 2002. "IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM (México, 2002)", México: ms.
- RODRÍGUEZ -KEES, DAMIÁN. 1999. "'Jóia', necesidad y factibilidad del análisis de la música popular", en *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Rodrigo Torres ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 399-409.
- RONDÓN, VÍCTOR ED. 2004. *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología*. Santa Cruz: Asociación Pro Arte y Cultura.
- RONDÓN, VÍCTOR. 2009. "Jesuitas, música y cultura en el Chile colonial", tesis doctoral, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, P. Universidad Católica de Chile.
- ROSEN, CHARLES. 1988. *Sonata Forms*. Nueva York: W. W. Norton.
- ROTHENBUHLER, ERIC. 2007. "For-the-record aesthetics and Robert Johnson's blues style as a product of recorded culture", *Popular Music*, 26/1: 65-81.
- ROWELL, LEWIS. 1983. *Thinking about Music. An Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Saavedra, LEONORA. 2011. "Mestizaje, hybridity and the international politics of race", *Horizons*, Royal Musical Association Annual Conference, Universidad de Sussex.
- SÁEZ, FERNANDO. 1999. *La vida intranquila. Violeta Parra, biografía esencial*. Santiago: Sudamericana.
- SAID, EDWARD. 2002. *Orientalismo*. Madrid: Debate [1ª ed. en inglés, 1978].
- SALAS VIU, VICENTE. [1952]. *La creación musical en Chile. 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de

Chile.

- SALAS, FABIO. 1987. "Un casete histórico". *Cauce*, Santiago, 125: 34.
- SALAS, FABIO. 1998. *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock*. Santiago: Lom.
- SALAS, FABIO. 2003. *La primavera terrestre. Cartografía del rock chileno y de la Nueva Canción Chilena*. Santiago:, Editorial Cuarto Propio.
- SANDRONI, CARLOS. 2001. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor y Editora UFRJ.
- SANS, JUAN FRANCISCO. 1998. "Sonata y trivialidad en América Latina", *Revista Musical de Venezuela*, 13/37: 137-162.
- SANTANDER, IGNACIO Q. *Quilapayún*. Madrid: Ediciones Júcar. 1983.
- SAUVALLE, SERGIO. 2000. "Gracias a la vida. Una aproximación al contenido ideológico de su poesía", en *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología*, Santiago.
- SCHECHTER, JOHN M. ED. 1999. *Music in Latin American Culture. Regional Traditions*. Nueva York: Schirmer Books.
- SCHREINER, CLAUS. 1982. *Musica latina: Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- SCOTT, DERECK. 2003. *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*. Oxford: Oxford University Press.
- SEVERIANO, JAIRO Y ZUZA HOMEM DE MELLO. 1999. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2: 1958 -1985. São Paulo: Editora 34.
- SHAPIRO, HARRY. 2006. *Historia del rock y las drogas*. Barcelona: Robin Book.
- SHAWE-TAYLOR, DESMOND. 2002. "Recording", en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. www.grovemusic.com [acceso 11/2002].
- SHEPHERD, JOHN, DAVID HORN, DAVE LAING, PAUL OLIVER Y PETER WICKE EDS. 2003. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. London: Continuum.
- SIMONETT, HELENA. 2004. *En Sinaloa nació: Historia de la música de banda*. México D.F.: Sociedad Histórica de Mazatlán.
- SLONIMSKY, NICOLAS. 1945. *Music of Latin America*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company.
- SONIDOS DE AMÉRICA. 1995. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino [catálogo].
- SOUZA, TÁRIK DE. 1983. "Microfones abertos: com a última palavra, Arrigo Barnabé", en *O Som Nosso da Cada Dia*. Porto Alegre: L&PM: 195-199.
- SPENCER, CHRISTIAN. 2006. "Aproximaciones interdisciplinarias al estudio de la música popular. La escena y el cuerpo en la América Latina y el Caribe" *Boletín Música Casa de las Américas*, 17: 81-87.
- STEVENSON, ROBERT. 1968. *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley: University of California Press.
- STEVENSON, ROBERT. 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington.
- STEVENSON, ROBERT. 1975. *A Guide to Caribbean Music History*. Lima: Editorial Cultura.
- STOCK, FREDDY. 2002. *Los caminos que se abren. La vida mágica de Los Jaivas*. Santiago: Editorial Grijalbo.
- STROUD, SEAN. 2010. "Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália". Saulo Adriano trad. *REVISTA USP*, 87: 86-97.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO ET AL. 1982. *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio*. Santiago: Editora Granizo/Ceneca.
- SUBERCASEAUX, JUANA. 1997. "El Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica", *Resonancias*, 1: 34-42.
- SUBIRÁ, JOSÉ. 1953. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat.
- TAGG, PHILIP. 2000. *Kojak. Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Nueva York: The Mass Media Music Scholar's Press.
- TAGG, PHILIP Y BOB CLARIDA. 2003. *Ten Little Title Tunes*. Nueva York: The Mass Media Music Scholar's Press.
- TEJEDA DARÍO Y RAFAEL EMILIO YUNÉN EDS. 2006. *El merengue en la cultura dominicana y del Caribe*. Memorias del Primer Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC)/Centro León.
- TEJEDA DARÍO Y RAFAEL EMILIO YUNÉN EDS. 2008. *El son y la salsa en la identidad del Caribe*. Memorias del II Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe. Santo Domingo: Instituto de estudios

- Caribeños (INEC)/Centro León.
- TEMPERLEY, DAVID. 2007. "The melodic-harmonic 'divorce' in rock", *Popular Music*, 26/2: 323-342.
- TOMLINSON, GARY. 2007. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TORRRES, RODRIGO. 1988. "Creación musical e identidad cultural en América Latina: Foro de compositores del Cono Sur", *Revista Musical Chilena*, 42/169: 58-85.
- TORRES, RODRIGO ED. 1999. *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Santiago: Fondart/Dolmen.
- ULHÔA, MARTHA. 1999. "Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular", *Brasiliiana Revista da Academia Brasileira de Música*, 2: 48-56.
- ULHÔA, MARTHA. 1999a. "Música popular en América Latina" [reseña], *Resonancias*, 5: 65-69.
- VALDEBENITO, MAURICIO ED. 2001. *El gavilán. Violeta Parra*. Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile.
- VALDÉS, ALICIA ED. 2000. *Nosotros y el bolero*. La Habana: Letras Cubanas.
- VÁZQUEZ, IRENE. 2000. "Martí, Samuel", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilo Casares ed. Madrid: SGAE, 7: 226.
- VEGA, CARLOS. 1944. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.
- VEGA, CARLOS. 1946. *Música Sud Americana*. Buenos Aires: Emece.
- VEGA, CARLOS. 1947. *La forma de la cueca chilena*. Santiago, Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Colección de ensayos, 2.
- VEGA, CARLOS. 1948. *Bailes tradicionales argentinos*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- VEGA, CARLOS. 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- VEGA, CARLOS. 1966. "Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses", *Ethnomusicology*, 10/1: 1-17.
- VEGA, OSIEL. 2000. *Himno Nacional de la República de Chile. Antología de versiones vocales e instrumentales*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor.
- VICUÑA, MAGDALENA. 1958. "Violeta Parra, hermana mayor de los poetas populares", *Revista Musical Chilena*, 12/60: 71-77.
- VILA, CIRILO. 1997. "A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros...", *Revista Musical Chilena*, 51/187: 58-60.
- VINUEZA, MARÍA ELENA. 1999. "Editorial", *Boletín Música Casa de las Américas*. Nueva época, 1: 1.
- WAGNER, NAPHTALI. 2004. "Fixing a hole in the scale: suppressed notes in the Beatles songs", *Popular Music*, 23/3: 257-269.
- WAISMAN, LEONARDO. 2004. "Haciendo un balance: ¿Existe una 'musicología iberoamericana'?", *Resonancias*, 15: 47-52.
- WAISMAN, LEONARDO. 2004a. "La América española: proyecto y resistencia", en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares eds. Madrid: ICCMU: 503-550.
- WAXER, LISE. 2002. *Situating Salsa*. Nueva York: Routledge.
- WHITESSELL, LLOYD. 2002. "Harmonic palette in early Joni Mitchell", *Popular Music*, 21/2: 173-193.
- WILDE, GUILLERMO. 2008. "El enigma sonoro de Trinidad: ensayo de interpretación desde la etnomusicología histórica", *Resonancias*, 23: 41-67.
- ZAVALA, IRIS. 1991. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza.

Índice de nombres }

Academia de Bellas Artes
Acario Cotapos
África
Afroamérica
Afrocuba
Afrouuguay
Aguaturbia
“Al centro de la injusticia”
Al Séptimo de Línea
Alban Berg
Alberto Ginastera
Alberto Méndez
Álbum Blanco
Alejandro Guarello
Alexander Calder
Alfonso Leng
Alfonso Letelier
Aliosha Solovera
Allen Ginsberg
América
América del Norte
América del Sur
América insurrecta
América Latina
Amparo Ochoa
Amsterdam
Andreas Vollenweider
Andrés Alcalde
Andrés Pérez
Andy Warhol
Angel Parra
“Anticuecas”
Anton Webern
Anuario Interamericano de Investigación Musical
Aparcoa
Apocalíptica II
Aragá azul
Argentina
Ariane Mouskinne
Ariel Ramírez
Arlette Jacquier
Arnold Schoenberg
Arrigo Barnabé
Arturo Prat
Asia
Asociación Argentina de Musicología
Asociación Pro Arte y Cultura
Augusto Pinochet
Austin
Bahía
Bailando con Billy
Ballet Folklórico de México
Ballet Folklórico Nacional
Banda Conmoción
Barroco
Barroco Andino
BBC
Beat
Béla Bartók
Bélgica
Bernardo O’Higgins
Biblioteca Nacional
Billy Cafaro
Bim Bam Bum

Blanca Tejada de Ruiz
Blues
Bob Dylan
Bogotá
Boite Waldorf
Bóite Sucata
Boletín Latino Americano de Música
Boletín Música
Bolivia
Boris Alvarado
Bossa-nova
Brasil
Brenda Lee
Broadway
Bronx
Buena Vista Social Club
Buenos Aires
Cabaret Voltaire
Cachimbo
Caetano Veloso
Caetano Veloso e Os Mutantes ao vivo
Cali
California
Camila Moreno
Camilo Fernández
Camilo Torres
Canal de la Universidad de Chile
Canción Cubana Contemporánea
Canciones del teatro y cabaret de Berlín
“Candombe para José”
Cantares de Chile
Cantata
Cantata del Adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras
Canto nuevo
Caracas
Caribe
Carlos Botto
Carlos Chávez
Carlos Faz
Carlos Gardel
Carlos Isamitt
Carlos Zamora
Carmen Miranda
Carmen Ruiz
Casa de la Luna Azul
Casa de las Américas
Cecilia
Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales
Centro Psiquedélico Mundial
Centroamérica
Cerro Santa Lucía
Chachachá
Chamamé
“Charagua”
Charles Lecocq
Charleston
Chicha
“Chicha de Curacaví”
Chilam Balam
Chile
Chilenazo
Chinoy
Chiquitos
Choro
“Choro do manga”
Christo Javacheff
Cinco epigramas para orquesta
Cirilo Vila
Ciudad de México
Clara Crocodilo
Claude Debussy
Claudio Parra
Código Da Vinci
Colombia
Colonia
Coloquio Internacional de Musicología

Columbia
Comegar de Novo
Comisión Nacional de Cultura de Argentina
Compañía Del Salón al Cabaret
Compañía Fin de Siglo
Composers of the Americas
Concerto grosso
Concierto para piano N° 1
Concierto para seis instrumentos
Concierto sinfónico para gran orquesta
Concierto sinfónico para violonchelo y orquesta
Concilio Vaticano Segundo
Conga
Conjunto de Música Antigua
Connie Francis
Cono Sur
Consejo Argentino de la Música
Consejo Nacional Científico y Tecnológico
Consejo Nacional de la Cultura
Conservatorio Nacional de Música
Contrafusión
Copiapó
Coquimbo
Córdoba
Corrido
Costa Rica
Country Joe McDonald
Cristián Crisosto
Cuadernos de Música Iberoamericana
“Cuando voy al trabajo”
Cuarterola
Cuarteto
Cuba
Cueca
Cuevas de Altamira
Cumbia
Cuncumén
Cuplé
Curitiba
Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea
Danzón
Darwin Vargas
David Fass
David Kuntz
Demon
Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo
Derlinda Araya
Despedida del pueblo
Di
Días de radio en Chile
Diego de Almagro
Diez micropiezas
Diez preludios para piano
“Diversoes eletronicas”
Dixie
Dizzy Gillespie
Domenico Zipoli
Domingo Santa Cruz
“Doncella encantada”
Donovan
Drugstore
Ecuador
Edith Piaf
Editorial Fermata
Eduardo Cáceres
Eduardo Maturana
Eduardo Parra
Edvard Grieg
“El arado”
El Café de los Maestros
El Clarín
El descubrimiento de América
“El día que me quieras”
El Diario Ilustrado
El fugitivo
“El gavilán”

“El lazo”
El Musiquero
El nombre de la Rosa
El Señor de los Anillos
El volantín
Electric Music for the Mind and Body
Electrodomésticos
Elicura Chihuailaf
Elizabeth Morris
Elvis Presley
EMI Odeon
Emir Kusturica
Enrique Soro
Epigramas Mapuches
“E prohibido proibir”
Eric Clapton
“Escena del Sacrificio”
Escuela de Arquitectura
Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de San Pablo
Escuela Musical Vespertina
España
Estados Unidos
Estamos solas guitarra
Esteban Eitler
Ester Soré
Esther Martínez
Estudios emocionales
Ethnomusicology
Exposición de Minería
Europa
Evocaciones huilliches
Exposición de Minería
Fabiano Medeiros
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
Fejelé
Fernando Carrasco
Fernando García
Ferruccio Busoni
Festival de Benidorm
Festival de la Canción de Viña del Mar
Festival de Piedra Roja
Festival Universitario de la Canción
Festivales de Música Chilena
Fiesta Linda
Flor de Orquesta
Folclor
Fox-canción
Fox-trot
Francesca Ancarola
Francia
Francisco Villa
Frank Sinatra
Fré Focke
Freddie Mercury
Fresia Soto
Fulano
Fundación Andes
Fundación Antorchas
Fundación Catalia
Fundación Víctor Jara
Funk
Fusión
Gabriel Brncic
Gabriel Mathey
Gabriel Parra
Gabriela Pizarro
Gal Costa
Galpón Víctor Jara
Galvarino Villota
Gato Alquinta
Ginette Acevedo
Give me your Heart
Gloria Aguirre
Gloria Benavides
Gloria Simonetti
Gramophone

Gran Bretaña
Gran Circo Teatro
Gran concierto en Re mayor para piano y orquesta
Grateful Dead
Graz
Grupo Agua
Guaracha
Guaraniá
Guatemala
Guerra Civil Española
Guerra de Vietnam
Guerra del Pacífico
Guerra Fría
Guillaume de Machaut
Guillermo Bascuñán
Guillermo Rifo
Gustavo Becerra
Gustavo Santaolalla
Hanns Eisler
Heitor Villa-Lobos
Hernán Ramírez
Hispanoamérica
Historia de María
Holanda
Icarito
Ignacio Sierra
Igor Strawinsky
Illapu
Impresionismo
Instantes para orquesta
Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid
Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile
Instituto de Investigaciones del Folklore Musical
Instituto Interamericano de Educación Musical
Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore
Instituto Interamericano de Musicología
Instituto Torcuato di Tella
Inter-American Institute for Music Research
Inter-American Music Bulletin
Inter-American Music Center
Inter-American Music Review
Inti-Illimani
Invitación al vals
Iquique
Isabel Adams
Isabel Parra
Isidora Zegers
Islam
Itamar Assumpcao
Javier Heraud
Jazz
Jefferson Airplane
Jimi Hendrix
Jimmy Page
Johann Sebastian Bach
Johannes Brahms
John Cage
John Coltrane
John Lennon
John Travolta
Jóia
Jorge Alessandri
Jorge Martínez
Jorge Urrutia Blondel
José Alfredo Fuentes
José Imperatore
José María Arguedas
José Venturelli
José White
Josephine Baker
Juan Amenábar
Juan Orrego Salas
Julián Carrillo
Julio Iglesias
K617
Keith Richards

Kollahuara
“Kriminal-tango”
La Bicicleta
La consagración de la primavera
La fille de Madame Angot
La Habana
La Mano Ajena
La muerte de Alsino
La Negra Ester
“La pala”
“La partida”
La Patogallina Saunmachin
La Regia Orquesta
La Tercera
La voz de las calles
Las Bay Biscuits
Las Cuatro Brujas
Las Cuatro Huasas
Las Supremas
Latin American Music Review
Latinoamérica
Leni Alexander
Léo Jaime
Leo Masliah
Leo Quinteros
León Schildlowsky
Leoninus
Les chemins du baroque
Les Luthiers
Lied
Liliana Herrero
Lima
Lira Paulistana
Llonguein
Los Andes
Los Angeles
Los Baqueanos
Los Beatles
Los Cóndores
Los Cuatro Hermanos Silva
Los Cuatro Huasos
Los Curacas
Los Escombros
Los Flamings
Los grandes chilenos
Los High Bass
Los Jaivas
“Los lagos del sur”
Los Pinochet Boys
Los Prisioneros
Los Quincheros
Los Rolling Stones
Los Viking
Los Zodiacs
Ludus vocalis
Ludwig Zeller
Luis Advis
Luis Arrieta Cañas
Luz Eliana
Lyrio Panicali
Madrid
Madrigal
Magdalena Matthey
Mambo
Manuel García
Manuel Robles
“Maquinarias”
Marcha
“Marcianita”
Margot Loyola
María de la Cruz
María Teresa
Mario Mutis
Marisa
Martin Scorsese
Maurice Ravel

Mauricio Pereira e Turbilhao de Ritmos
Memento
Mendoza
Mercedes Sosa
Mesoamérica
México
Miguel Aguilar
Miguel Letelier
Milán
Millbrook
Milonga
Mimetis
Minas Gerais
Ministerio de Educación
Misa a la chilena
Misa chilena
Misa criolla
Mobili op.
Monna Bell
Montevideo
Motete
MPB
Museo Chileno de Arte Precolombino
Música caipira
Música electrónica
Música tropical
Nacionalismo
Nadia Milton
Nano Stern
Narco-corrido
Natacha Jorquera
Natalia Contesse
Nemesio Antúnez
Neoclasicismo
Neofolklore
New age
New wave
Nicanor Parra
Nueva Canción Chilena
Nueva Canción Latinoamericana
Nueva ola
Nueva Trova
Nueva York
Nueva Zelanda
Nuevas Raíces
"Nunca"
Obertura para tiempos de Adviento
Occidente
Olimpia Silva
Ollaqui
One-step
Ópera
Opereta
Oratorio para el pueblo
Organización de Estados Americanos
Oriente
Orquesta de la Memoria
Orquesta Sinfónica de Chile
Orquesta Tocornal
Ortiga
Os
maiores sucessos da era do rock
Os Mutantes
Óscar Castro
Osvaldo Leiva
"Parando los tijerales"
Pontificia Universidad Católica de Chile
Pontificia Universidad Católica en San Pablo
Pablo Aranda
Pablo Lavín
Pablo Neruda
Palestrina
Palmenia Pizarro
Paraguay
París
Parlophon

Parque Forestal
Parrianas
Partido Comunista
Partido Femenino Chileno
Pascual Coña
Pascual Coña recuerda
Pascuala Ilabaca
Pastoral de Alhué
Pat Henry
Pathé
Patricio Manns
Paul McCartney
Pedro Humberto Allende
Pericona
Perú
Petronila Orellana
Philips
Pierrot Lunaire
Pinheiros
Pink Floyd
“Plegaria a un labrador”
Policía de Investigaciones
Polka
Polleras al Congreso
Polygram
Pop art
Popol Vuh
Portugal
Pospunk
Preludio a la siesta de un fauno
Preludios dramáticos
Preludios vegetales
Premeditando o Breque
Premio Caupolicán
Premio de Musicología
Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés
Primer Congreso Interamericano de Etnomusicología y Folklore
Primer Congreso Interamericano de Musicología
Primer Congreso sobre Musicología Interdisciplinar
Primer Encuentro Internacional de Música de Vanguardia
Primera Guerra Mundial
Procesión del Cristo de Mayo
Próspero Bisquert
Puebla
Puerta giratoria
Punk
Pyotr Ilyich Tchaikowsky
Qué hacer
“Qué saco con rogar al cielo”
Quilapayún
Quinteto de vientos N°1
Quodlibet III
Radio Chilena
Radio El Mercurio
Radio Estatal Canadiense
Radio Minería
Radio Portales
Rafael Díaz
Rama Latinoamericana IASPM
Ramón Carnicer
Ramón Griffiero
Rap
Raúl de Ramón
Raúl Ruiz
Raúl Seixas
RCA Victor
Rede Globo
Refalosa
República Dominicana
Residencia en la tierra
Resonancias
Responso para el guerrillero
Responso para José Miguel Carrera
Revista de Estudios Musicales
Revista INIDEF
Revista Musical Chilena

Revista Musical de Venezuela
"Revolution 9"
Richard Alpert
Richard Wagner
Río de Janeiro
Río de la Plata
Ritmo
Roberto Falabella
Roberto Parra
Roberto Ternán
Rock
Rock and roll
Rogério Duprat
Rolando Alarcón
Rolando Cori
Rolling Stones
Rosa Cataldo
Rosario
Royal Music Association
Rumba
Rumo
Ry Cooder
Sabor de Veneno
Salón Filarmónico
Salón Latinoamericano
Salvador Allende
Samba
Samba-reggae
San Felipe
San Francisco
San Pablo
Santa Cruz
Santiago
Santiago del Nuevo Extremo
Santiago Vera
"Saias curtas"
"Satisfaction"
Segunda Guerra Mundial
Septeto Op.
Sérgio Murilo
Sergio Ortega
Serialismo
Serú Giran
Shine a Light
Silvia Infantas
Sinaloa
Sinfonía
Sinfonía De profundis
Sirilla
"Somebody to Love"
Son
Sonata
Sonata fantasía
Sonia y Myriam
Sossega Leao
Steinway
Sudamérica
Sueño americano
Suite
"Suite Recoleta"
Sussy Vecky
SVR
Swing
Syd Barret
Tacuabé
Talleres Latinoamericanos de Música Popular
Tango
Tarde Isabelina
Teatro Aleph
Teatro Coliseo
Teatro de Ensayo
Teatro La Reforma
Teatro Municipal de Santiago
Teatro Ópera
Teatro Victoria
Televisión Nacional de Chile

“Tema para una destrucción”
Tercer Festival Internacional da Cancao de Rede Globo
Texas
Theatre du Soleil
The Chordettes
The Fish
The Jimi Hendrix Experience
The McGuire Sisters
The No Smoking Orchestra
The Platters
The Ramones
The Ronettes
The Shirelles
Timba
Timothy Leary
Tita Parra
Tito Francia
Tomás Lefever
Tonada
Tonada trunca para muchacha roja
Tongolele
Trihuela
Trolley
Tropicalia
Tropicalia ou Panis et Circensis
Trote
Tubaroes voadores
Tulane
Una noche en el Goyescas
Unesco
Unidad Popular
Unión Pan Americana
United States Phonograph
Universidad de Birmingham
Universidad de Cambridge
Universidad de Chile
Universidad de Columbia
Universidad de Harvard
Universidad de Michigan
Universidad de Oldenburgo
Universidad de Tulane
Universidad Técnica del Estado
Uruguay
Valladolid
Valparaíso
Vals
Vals peruano
Vanguard
Vânia Bastos
Vasti Michel
Velvet Underground
“Ventolera”
Vicente Bianchi
Víctor Jara
Viento Celta
Vila Madalena
Viña del Mar
Violeta Parra
“White Rabbit”
Wolfgang Amadeus Mozart
Woodstock
World music
Xavier Cugat
Yamaha
“Yesterday”
Yolanda Montez
Zamacueca
Zarzuela