



Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena, 1970-1990*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017

Como es sabido, la música popular latinoamericana ha pasado de ser una línea de estudio marginal a ocupar un rol protagónico en los congresos que tienen lugar en países como Argentina, Brasil o Chile. A ello han contribuido, entre otros factores, la instauración de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM) en 1981 y su rama latinoamericana (IASPM-AL) en 1997, así como la labor desarrollada por un grupo creciente de investigadores interesados en el tema. Entre estos últimos, ocupa un lugar sobresaliente el musicólogo Juan Pablo González, cuyas contribuciones al estudio de la música popular en el ámbito chileno y latinoamericano son bien conocidas e incluyen tanto textos monográficos como libros que ofrecen una visión más panorámica. Entre estos últimos se cuentan, principalmente, los dos tomos de la *Historia social de la música popular en Chile y Pensar la música desde América Latina*¹, a los que ahora se suma *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*, que es objeto de esta reseña.

Como explica su autor en la introducción, el libro constituye una compilación de diversos trabajos publicados o expuestos previamente, que tienen en común el haber sido escritos desde el punto de vista de una musicología histórica “actualizada”, capaz de dar cuenta “de aspectos relativos al lenguaje musical y no solo para definir problemas de estilo o estéticos, sino buscando su relación con aspectos históricos, culturales y sociales que afectan y hasta podrían ser afectados por la propia música” (p. 19).

En los diez capítulos que componen el libro se estudian géneros, estilos o movimientos tan variados como la Nueva Canción Chilena, la música andina, el Canto Nuevo, la música folclórica o “de raíz”, el rock, la música de fusión y el pop, así como sus mixturas y vínculos con el contexto sociocultural. Las canciones son entendidas por el autor como “racimos” transtextuales que incluyen, además del texto musical, textos sonoros, performativos, literarios, visuales y discursivos. Las fuentes utilizadas son diversas e incluyen diarios y revistas, testimonios personales, grabaciones y

¹ Juan Pablo González, Claudio Rolle: *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Ediciones UC, 2005; Juan Pablo González, Oscar Ohlsen, Claudio Rolle: *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Santiago de Chile, Ediciones UC, 2009; Juan Pablo González: *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012.

videos, junto a datos derivados de la propia experiencia del autor como intérprete y amante de la música popular.

Las páginas que siguen están destinadas a exponer, dentro de lo que permite el espacio disponible, mis encuentros y desencuentros con el libro, en el entendido de que ambos son componentes esenciales de toda revisión crítica que pretenda serlo.

A mi juicio, uno de los aspectos que mejor se trata y sobre el que se aportan las ideas más interesantes es la, así llamada, música andina. A lo largo de los capítulos 2 y 3, el autor muestra cómo el régimen militar asumió una actitud contradictoria hacia dicha música, ya que, al tiempo que censuraba los instrumentos andinos y exiliaba a algunos de sus mayores exponentes, toleraba e incluso promovía a agrupaciones andinas de diverso tipo. González explica esta contradicción a partir del doble sentido que la música andina tenía para la dictadura. Por un lado, se la vinculaba con la Nueva Canción Chilena y la agenda revolucionaria de la izquierda latinoamericana, lo que la hacía indeseable para la nueva administración. Pero, por otro lado, en el marco de los conflictos limítrofes que Chile enfrentaba con sus países vecinos, la música andina constituía un símbolo de su soberanía sobre los territorios del norte, que anteriormente habían pertenecido a Perú y Bolivia; además, propuestas como la del grupo Barroco Andino o las cantatas populares escritas por compositores académicos (Luis Advis y otros) contribuían a que la música andina fuese aceptada por la oficialidad.

Un hecho que favoreció la difusión tanto de la música andina como de otros géneros y estilos fue el fomento del régimen militar a la industria del entretenimiento, que conllevó una rebaja sustancial a los aranceles de importación y permitió la llegada de instrumentos y aparatos que antes resultaban inaccesibles. Paralelamente, no obstante, el desarrollo del casete y la posibilidad que ofrecía de realizar copias privadas de canciones posibilitó un desarrollo subterráneo de músicas alternativas a las que promovía la industria. Esto llevó a una separación entre lo que la radio difundía y lo que la gente más consumía o valoraba, e hizo posible, según González, el desarrollo del tipo de música que más le interesa en el libro: aquella que denomina “divergente” y considera propiamente “chilena” (volveré sobre este punto más adelante).

Una de estas músicas divergentes fue el rock. Si desde su origen este se había caracterizado por su talante contracultural, en el caso chileno vio reforzada esta condición por la “periferia tecnológica” en la que se hallaba el país, lo que dificultaba la adquisición de instrumentos eléctricos y amplificadores, al tiempo que forzaba a los músicos locales a emplear equipos caseros de baja calidad. El caso de la banda santiaguina Los Blops resulta ilustrativo: en 1969 tocaba regularmente en Isla Negra con un amplificador

de solo 12 vatios; la presentación duraba hasta que el amplificador se quemaba; entonces era enviado al puerto de San Antonio para su reparación y la banda continuaba tocando al día siguiente. El panorama cambió a finales de los sesenta, cuando bandas como Los Mac's comenzaron a importar guitarras y equipos Fender y Gibson, así como baterías Ludwig. Estos primeros exponentes del rock en Chile, que inicialmente cantaban en inglés y luego comenzaron a hacerlo en español, se caracterizarían en la década siguiente por una actitud abiertamente contestataria y colérica. Por ejemplo, los integrantes del grupo Aguaturbia posaron semidesnudos para la carátula de su primer LP, editado en 1970, lo que causó conmoción en la prensa de la época. Sin embargo, González afirma que, desde este punto de vista, el movimiento roquero resultó un fracaso, pues no tuvo “implicancias sociales y políticas claras” (p. 148).

Otro tipo de música divergente fue la de fusión. Esta no solo mezclaba géneros y estilos diversos, sino también diferentes “performatividades”, esto es, aspectos relacionados con la instrumentación, la ejecución y la visualidad. El ejemplo paradigmático en el Chile de la época es la canción *Todos juntos* (1972) del grupo Los Jaivas, tanto por el impacto que tuvo en los medios como por su carácter “doblemente contracultural”, ya que, al enarbolar la bandera de la unidad, se distanciaba tanto de la derecha política como de la izquierda socialista que en ese momento gobernaba al país. Entre los elementos que la canción combinaba se hallaban un ritmo de huaino, un *groove* de rock progresivo, sonoridades pentáfonas y una instrumentación que se nutría de las tres grandes categorías musicales: la tradicional, con el kultrún, las maracas y el charango; la popular, con un trío de guitarra eléctrica, bajo y batería; y la clásica, con el piano y la flauta dulce.

Otro género divergente –quizá el que más se ha estudiado como tal– fue la Nueva Canción Chilena. Aunque tuvo un crecimiento explosivo desde su aparición en los años sesenta, no estuvo exenta de problemas, entre los que se hallaban: su escasa participación en la industria musical (pese al rol no despreciable que desempeñó el sello Alerce en su difusión); cierta pérdida de interés durante el gobierno de la Unidad Popular, cuando pasó de ser un género contestatario a volverse parte de la oficialidad; su cultivo privado en los años inmediatamente posteriores al golpe militar; la apertura de nuevos espacios para su desarrollo en 1976, con la fundación del mencionado sello Alerce y el inicio del programa “Nuestro canto” de Radio Chilena; su vínculo con las artes y la cultura, que le permitió formar parte de una plataforma amplia de oposición y circular en medios intelectuales; su importante rol como catalizador de la práctica colectiva del canto, que contribuyó a “volver a otorgar sentido al presente, a partir de una escucha del pasado”; y la aparición de una nueva generación de músicos a partir de 1978.

Estos últimos, sin embargo, darían origen a un movimiento diferente, conocido como Canto Nuevo. Aunque este mantenía la épica libertaria y social de la Nueva Canción, la combinaba con una narrativa más personal y amorosa, al tiempo que proponía la construcción de una nueva utopía. Durante algunos años fue practicado en espacios *ad hoc*, como las iglesias, pero prontamente surgieron lugares más apropiados para su cultivo, como el Café del Cerro en Santiago. Al igual que la Nueva Canción, este movimiento fue alimentado por copias privadas de canciones de Víctor Jara, Silvio Rodríguez y otros, que circulaban por medio de casetes. Sin embargo, afirma González, el Canto Nuevo “sucumbió a la influencia del pop de los ochenta” y pocos de sus representantes se mantuvieron activos luego del retorno a la democracia en la década siguiente.

Hasta aquí (capítulo 7) el libro estudia detalladamente el “texto discursivo” de las canciones, pero presta una atención escasa al “texto musical” (con algunas excepciones entre las que sobresale el comentario a *Todos juntos*). Pero esto se ve compensado en los tres capítulos finales, que analizan aspectos compositivos y performativos de varias canciones, entre las que sobresalen *Run Run se fue p’al norte* de Violeta Parra y *A mi ciudad* de Luis Lebert y el grupo Santiago del Nuevo Extremo. Por razones de espacio me referiré solo a la primera, que apareció en el álbum con *Las últimas composiciones* de Violeta, editado en 1966. González explica que la canción relata metafóricamente la partida a Bolivia del clarinetista suizo Gilbert Favre (*Run Run*), quien estuvo involucrado sentimentalmente con la autora. El ritmo binario de *rin* representa el sonido del tren y remite al sur del país –donde este género de origen escocés se folclorizó en el siglo XIX– el uso del charango reviste a la canción de aires de huaino, en una clara alusión al periplo de Favre por el norte andino. La creciente turbación de la autora a medida que su amante se aleja tiene su correlato en la segunda parte de las estrofas, con la aceleración del tempo y el “ritmo armónico”, sin que se dé nunca paso a la distensión, como podría esperarse, por cuanto, en el compás final, se suprime la última corchea propia del esquema rítmico del *rin*, para dejar la canción virtualmente inconclusa.

Un último género o estilo “divergente” que se estudia en el libro es el pop. Para González, su desarrollo se vio facilitado tanto por la revolución tecnológica y digital de los ochenta como por la “prudente distancia de la censura” que caracterizó al género. Sin embargo, le interesa especialmente lo que llama “pop divergente de vanguardia”, es decir, un conjunto de bandas que fue capaz de desviar elementos de la cultura dominante para dar lugar a prácticas disidentes e incluso subversivas. Entre los grupos que considera como representantes de esta tendencia se hallan Electrodomésticos y Fulano. El primero estaba formado por dos estudiantes de artes visuales

y un ingeniero electrónico que no contaban con formación musical académica y solían trabajar con material sonoro, mediante la técnica del montaje. El segundo estaba integrado por sujetos con formación musical que escribían canciones, en un sentido más tradicional, pero empleaban recursos poco usuales dentro del pop como ostinatos polimétricos, cromatismos y melodías cercanas al atonalismo. Pese a sus diferencias, ambos grupos rechazaban ser etiquetados y se distanciaban de las ortodoxias de la música tanto popular como clásica, subvirtiendo desde dentro un orden estético y político dominante.

Además de las contribuciones señaladas, el libro tiene en mi opinión dos méritos adicionales de índole más general. El primero es que reflexiona no solo sobre su objeto de estudio, sino también sobre el campo encargado de estudiarlo (capítulo 1), lo que conlleva una mirada crítica y reflexiva sobre el quehacer musicológico. El segundo es la diversidad de fuentes ya señalada, que posibilita una mirada amplia sobre la vida musical de la época y aporta datos de interés sobre otros tipos de música, como la *música antigua*—y me refiero al reportaje publicado en 1978, que describe este movimiento como una corriente contracultural impulsada por la juventud (p. 186)—.

Pero, si los párrafos anteriores presentan algunos de los aspectos que me parecen dignos de elogio, los párrafos siguientes exponen aquellos que me merecen ciertas reservas. El primero refiere a un aspecto muy concreto. Al describir la estructura poética del *Run Run...*, González afirma que sus estrofas están compuestas por ochos versos y que estos tienen catorce sílabas. Esto es un error, pues se trata en realidad de estrofas de cuatro versos heptasílabos (“... Run Run se fue pa'l norte / no sé cuándo vendrá, / vendrá para el cumpleaños / de nuestra soledad...”) con rima asonante en los versos pares; es decir, de un *romancillo*, composición poética de arte menor que se utiliza con frecuencia en la música tradicional o “de raíz”.

Mis comentarios restantes tienen que ver con aspectos más sutiles o discutibles. Dadas las no pocas referencias al importante rol del casete para la circulación privada de música “divergente” (pp. 114-117, 219 y 255), se echa en falta alguna mención a los trabajos que Laura Jordán ha escrito sobre este tema². Así mismo, dado que el libro aborda la concepción de lo folclórico que existía en la época (por ejemplo p. 61), quizá hubiese sido pertinente referir a algunos de los trabajos que Christian Spencer ha publicado al respecto³. Es posible, sin embargo, que estas y otras omisiones se

² Por ejemplo, “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena*, 63, 212, 2009, pp. 77-102.

³ Por ejemplo, “Origen, raza, nación. Apuntes para una aproximación crítica al estudio de la cueca chilena”, *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas (actas del X Congreso de IASPM)*, Herom Vargas et al. (eds.), Montevideo, IASPM-AL/CIAMEN (UdelAR), 2013, pp. 407-421.

expliquen por una voluntad de aligerar la revisión al lector no especializado, como explicaré más adelante.

En el último capítulo, que habla sobre el pop, se proporciona evidencia sobre su vinculación con la música estadounidense y europea, así como con prácticas anteriores en el ámbito local, como el Canto Nuevo. Sin embargo, no se aborda la influencia que el rock y el pop argentino tuvieron a mediados de los ochenta, pese a las continuas visitas que grupos como Virus y Soda Stereo realizaban al país. Esto deja un vacío importante que es de esperar sea cubierto en futuras investigaciones.

Otro punto tiene que ver con los criterios seguidos para definir el corpus musical a estudiar. La idea de entender la canción popular como un “racimo de textos” es interesante, sin embargo, González admite haber buscado especialmente canciones que “puedan ser abordadas desde una multiplicidad de textos” (p. 56). De esto se desprende que ha seleccionado aquellos casos de estudio que mejor encajan con su hipótesis sobre la canción popular como un artefacto transtextual, por lo cual resulta predecible que dicha hipótesis se vea confirmada; en este sentido, quizá hubiese sido preferible considerar también canciones que a primera vista pareciesen herméticas o poco apropiadas para una mirada de ese tipo. Por otro lado, del propio comentario citado se infiere la existencia de canciones que podrían no ser susceptibles de ser analizadas de esa forma, lo que podría llevarnos a cuestionar la validez, supuestamente generalizada, del modelo transtextual para entender la canción popular. Desde este punto de vista, resulta igualmente paradójico que el autor afirme que el marco conceptual del libro surge “de los requerimientos que plantea la propia música abordada” (p. 56).

Siempre en relación con este punto, González señala haber seguido otros dos criterios para seleccionar la música que estudia. Primero, debe tratarse de música “específicamente chilena” (p. 22), es decir, que haya surgido de una cadena productiva situada íntegramente en el país y formado parte de las narrativas de identidad de los chilenos (p. 57). Esto, a su juicio, incluye géneros diversos (la música andina, la Nueva Canción, etc.), pero excluye en cambio la “música típica”, por no haber sido tan relevante en los años setenta y ochenta, y la balada romántica, porque, pese a ser el tipo de música más consumido por los chilenos en dicha época, habría estado demasiado supeditada al lenguaje internacional “para ser considerada como música chilena propiamente tal”. Segundo, debe tratarse de música “divergente”, lo que para González –quien sigue en parte las opiniones de Michèle Mattelart y Francisco Cruz en este punto– implicaría que no puede estar dominada por la industria; por el contrario, debe ser capaz de cuestionar las ideas burguesas sobre el arte y la moral, así como expresar los sentimientos y pensamientos “del hombre” (p. 61). Estos criterios me

parecen discutibles, en parte porque contradicen la importancia que el propio González atribuye a la masividad en la definición de la música popular⁴. Si, como él mismo afirma, la balada romántica es el género que lidera el consumo de los chilenos en la época, ¿se justifica excluirla de un libro que tiene por objetivo comprender el modo en el que ellos han construido sus narrativas de identidad por medio de la música? O, dicho de otra forma, ¿es razonable pensar que un género que fue escuchado masivamente por los chilenos haya permanecido ajeno a sus narrativas de identidad por el solo hecho de presentar –al menos a primera vista– un lenguaje musical transnacional? Pero los argumentos señalados me parecen cuestionables también por otro problema: su carácter “adorniano”. Como es sabido, Adorno cuestionaba la música popular o “de entretenimiento” por no ser capaz de distanciarse críticamente de la industria cultural, rasgo que la diferenciaba de –y la hacía inferior a– la música “de arte”. Sin perjuicio de lo mucho que el propio Adorno contribuyó al estudio de la música popular, su argumento fue usado, durante no poco tiempo, para excluir la música popular del ámbito académico, hasta que comenzó a ser cuestionado de manera convincente⁵. De hecho, el propio González critica el pensamiento de Adorno en otro lugar del libro (p. 310). Pero, a la postre, emplea su mismo criterio para seleccionar ciertos géneros populares –aquellos con mayor capacidad de crítica a la industria musical– y desestimar otros⁶; e incluso va un paso más allá al afirmar que esta música merece también el calificativo de “nacional” o “chilena”. Reconozco que, en este punto, me parecía más convincente la perspectiva de sus trabajos anteriores, que estudiaban la música popular cultivada *en Chile*, independientemente de su vinculación con lo nacional⁷.

El último punto me ha dado vueltas con frecuencia mientras leía el libro. El autor plantea, con buenos argumentos, que, durante la última década, se ha desarrollado en Chile lo que llama una “investigación musical independiente”. Esta se caracterizaría por incluir la investigación aplicada en ciencia, arte y tecnología; desarrollarse según criterios frecuentemente ajenos a la academia; y comunicar sus resultados por medios no tradicionales, como el documental, la web y lo que llama “libro de autor” –en

⁴ Véase J. P. González: “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, *Trans*, 13, 2009.

⁵ Véase, entre otros, Theodore A. Gracyk: “Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music”, *The Musical Quarterly*, 76, 4, 1992, pp. 526-642.

⁶ En cualquier caso, no es el primero en realizar tal distinción al interior de la propia música popular, pues esta ha sido frecuente, por ejemplo, en el rock; véase Max Paddison: “Authenticity and Failure in Adorno’s Aesthetics of Music”, *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 212-215.

⁷ Como hace en los dos tomos de su *Historia social...*

lugar de “académico”– (pp. 37–39). Entre sus exponentes estarían los propios músicos, seguidos por los periodistas, cuya vocación comunicativa “les pone en ventaja respecto a la escritura académica en la publicación de libros historiográficos y de memoria” (pp. 43–44). Pero, junto a esta ventaja, González reconoce que la escasez de filtros propia de estos trabajos impide su evaluación y dificulta que cuenten con “marcos teóricos y metodológicos frescos...” (pp. 48–50). Ahora bien, dado que *Des/encuentros en la música popular chilena* está dirigido no solo a musicólogos, sino también a un grupo amplio de “lectores de otros campos del conocimiento interesados en cultura, juventud, política, ciudadanía e identidad...” (p. 50), cabría preguntarse hasta qué punto está influido por la “investigación musical independiente”. Digo esto por su evidente preocupación por la comunicabilidad –sin duda bien lograda–, pero también porque, en ciertas ocasiones, hay pasajes o afirmaciones sin una relación de fuentes tan detallada como se acostumbra en los textos de investigación⁸. Mi conclusión es que estamos ante un libro académico, pero con influencias del “libro de autor”. Lo primero puede explicar su carácter crítico, su capacidad para vincular la música con el contexto socio-histórico y la diversidad de fuentes que lo caracterizan. Lo segundo, la facilidad con la que el texto se deja leer, pero, también, que en ciertos puntos las referencias puedan resultar escasas para el investigador ávido de profundizar en los temas tratados. Quizá el sistema de notas al final, ciertamente incómodo para localizar las referencias, pero útil si se quiere facilitar la lectura al sujeto no especializado, hubiese constituido una buena solución en este caso.

Sea como fuere, estos posibles problemas no opacan las virtudes del libro, que, por la diversidad de prácticas que aborda y los datos que proporciona, se constituye en lectura obligada para todos quienes se interesen por la música popular en el Chile de la época.

Alejandro Vera

Pontificia Universidad Católica de Chile

⁸ Como cuando se explican los periodos a estudiar (pp. 56–58), se afirma que la canción “Todos juntos” de Los Jaivas ha dado lugar a innumerables versiones en toda Latinoamérica (p. 181), se señala que la información de prensa sugiere bajos índices de consumo discográfico y radial de la Nueva Canción Chilena en el gobierno de Allende (p. 195) o se asegura que “el público chileno ha sabido que Run Run era Gilbert Favre...” (p. 213).