

Hacia el estudio intermedial de la música popular latinoamericana autoral



Juan Pablo González

Doutor em Musicologia pela University of California-Los Angeles/EUA. Professor do Mestrado em Musicologia Latino-americana da Universidad Alberto Hurtado (UAH), do Chile. Atualmente é professor visitante do Mestrado em Musicologia da Universidad Complutense de Madrid/Espanha e do Doutorado em Musicologia da Universidad de Oviedo/Espanha. Autor, entre outros livros, de *Música popular chilena de autor: industria y ciudadanía de fines del siglo XX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2022. jugonzal@uahurtado.cl

Indian dancer, de Hannah Höch, 1930, fotografia (detalhe).

Hacia el estudio intermedial de la música popular latinoamericana autoral¹

Towards the intermedial study of authorial Latin American popular music

Juan Pablo González

RESUMEN

Este artículo plantea la posibilidad del estudio de la música popular autoral latinoamericana y brasileña de fines del siglo XX como una gran unidad, debido a la existencia de redes, colaboraciones, circuitos e influencias comunes. Por música popular autoral entendemos aquella donde el artista tiene conciencia y control sobre el material en que trabaja, llegando a tensionar el propio género musical en que se desenvuelve. No se trata de un autor único sino que múltiple, surgido del carácter intermedial que posee esta música, formada por letra, música, vocalidad y grabación, a la que se suman el videoclip, el arte de carátula y los discursos asociados. Esta intermedia dialoga con el momento histórico en que se despliega, interpelando al auditor desde sus materialidades múltiples.

PALABRAS CLAVE: música popular; autorialidad; intermedia.

ABSTRACT

This article raises the possibility of studying authorial Latin American and Brazilian popular music of the late twentieth century as a great unity, due to the existence of networks, collaborations, circuits, and common influences. By authorial popular music we mean music in which the artist is aware of and has control over the material in which he works, to the point of straining the very musical genre in which he operates. It is not about a single author but a multiple one, arising from the intermedial character of this music, formed by lyrics, music, vocality, and recording, to which are added video clip, cover art and associated discourses. This intermedia dialogues with the historical moment in which it unfolds, questioning the listener from its multiple materiality.

KEYWORDS: popular music; authorship; intermedia.



Es habitual que los libros de musicólogos anglosajones que abordan el estudio de la música popular urbana, como los de Richard Middleton (1990), David Brackett (2000), Stan Hawkins (2002), Allan Moore (2012) o Philip Tagg (2013), incluyan capítulos que ofrecen marcos teórico-metodológicos para el abordaje de la canción popular grabada y los distintos textos o medialidades que la conforman.² Se trata de una música muy ligada al desarrollo de la

¹ Este artículo es resultado de proyecto Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, del Gobierno de Chile (Fondecyt), n. 1190028. Una versión ampliada se puede consultar en GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales*. Madrid: ICCMU (en prensa).

² Ver MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990; BRACKETT, David. *Interpreting popular music*. Berkeley: University of California Press, 2000; HAWKINS, Stan. *Settling the pop score: pop texts and identity politics*. Aldershot: Ashgate, 2002; MOORE, Allan. *Rock: the primary text*.

grabación y las industrias culturales, que en los años noventa se incorporaba plenamente a una musicología luego de haber permanecido un tanto alejada de esta disciplina que tomaba distancia de los fenómenos de masas y la modernidad. De este modo, los marcos teóricos para abordar la música grabada comenzaron a ser formulados recién a fines del siglo XX, a diferencia de los de la música escrita en partitura, que se vienen formulando desde el siglo XIII. Solamente los tratados de baile del Renacimiento comenzaron a perfilar un campo diferenciado para la música popular de las ciudades, campo que se consolidará como práctica independiente a la música clásica recién a comienzos del siglo XIX con la aparición de Johann Strauss padre e hijo, enfocados en un repertorio de valsos, polkas y operetas.

Un siglo y medio más tarde, a partir de la universalización del pop-rock con toda su tecnología asociada y de la mano de una poderosa industria que ha llevado este lenguaje a cada rincón de la tierra, le resultaba muy cómodo a la musicología anglosajona referirse a los rasgos sonoros, musicales y performativos de canciones que millones de personas conocen y de bandas ampliamente comentadas en los medios y que realizan giras mundiales. El propio Middleton, reconocía en su libro fundacional de 1990 para los estudios musicológicos de la música popular, que solo podía ocuparse de la música con la que estaba más familiarizado: la de Gran Bretaña y Estados Unidos. Si bien no estaba en condiciones de abordar las músicas populares de otras partes del mundo – incluida América Latina hispana y portuguesa –, el hecho que durante el siglo XX la música popular anglosajona se hubiera expandido por el mundo más ampliamente que otras, “para bien o para mal”, señala, la transformaba en un sector dominante con el que otras músicas debían llegar a un acuerdo. Es así como Middleton asume que las bases teóricas de su libro podrían ser aplicadas a otras músicas, considerando siempre los factores sociales, económicos y políticos locales que puedan modificarlas, aunque también los de la periferia tecnológica y las estéticas situadas, habría que agregar.³

Siguiendo a Middleton, la música como “lenguaje universal” permite ser comprendida por sobre las fronteras culturales, como lo han demostrado las orquestas japonesas de salsa, las bandas rusas de heavy-metal, o los grupos italianos de música andina, por ejemplo, pero también las bandas chilenas de música celta, las argentinas de reggae y las cariocas de funk. Es así como músicas de distinta procedencia pueden ser situadas en otros territorios, esto es, imitadas, absorbidas y re-interpretadas o traducidas, algo que ha ocurrido en diversos lugares y en distintos momentos de la historia de la música.⁴

A diferencia de Gran Bretaña o de Estados Unidos, en nuestra región tenemos músicas e industrias de desarrollo más local, con una gran diversidad de propuestas que justamente forman parte de la riqueza de la cultura popular, por lo que ha resultado más complejo proponer marcos teórico-metodológicos unificados para el estudio de la música popular latinoamericana en general. Es muy amplia la diversidad de estos repertorios, además no están estandarizados sus modos de relación con la industria desde los márgenes que habitan. Es

developing a musicology of rock. Aldershot: Ashgate, 2001, y TAGG, Philip. *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. Nueva York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.

³ Ver MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, vi.

⁴ Cf. WALSER en MOORE, Allan (ed.). *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 23.

complejo llegar a conceptos que sirvan por igual para abordar un son cubano de 1930 o un samba pagode de 1980, por ejemplo. Además, las divisiones nacionales, étnicas y de clase en América Latina dificultan el desarrollo de lenguajes musicales comunes, aunque a comienzos del siglo XXI seamos 800 millones de personas hablando español y portugués en el mundo, lo que, por cierto, constituye todo un potencial para estudios integradores como este.

Son escasos los marcos teóricos para el estudio de la canción popular grabada en América Latina, por lo que dependemos de marcos anglosajones como los mencionados, de acuerdo con la hegemonía del pop-rock y sus modos estandarizados de producción junto a su sonido amplificado que viene impactando en los cuerpos de millones de personas en el mundo. Sólo algunos estudios locales ofrecen modelos para el abordaje musicológico de la canción popular en el ámbito brasileño (Tatit, 2002; Neder, 2012), chileno (González, 2016, 2017 y 2022), argentino (Gilbert y Liut, 2019; Goldsack, 2020; Madoery, 2021) y cubano (Casanello, 2013), junto a dos volúmenes de estudios teóricos y analíticos argentinos sobre música popular producto de coloquios sobre el tema (Rubio y Sanmartino, 2008 y 2013), entre otros.⁵ Es por eso es que en este artículo propongo un enfoque más integrador desde la región para el estudio intermedial de la canción popular autoral. Con este fin, primero será necesario acotar este amplio y variado campo de estudios y al mismo tiempo buscar estrategias para que este enfoque sea lo suficientemente útil para ser aplicado a los distintos repertorios que conforman la canción autoral del pasado reciente.

Qué canciones estudiar

Para acotar un enorme universo de estudio de millones de canciones grabadas y disponibles en Internet, me enfoco en canciones donde los procesos de grabación, mezcla y masterización sean significativo en su conformación como tales, haciendo que la medialidad sonora sea relevante en ellas, tal como lo pueden ser las otras medialidades en juego. Esto necesariamente nos ubica en el último tramo del siglo XX, que es hacia donde se enfoca este artículo, concebido desde una musicología en diálogo con la literatura, la vocalidad, el arreglo, el sonido grabado, el audiovisual, el diseño y la fotografía, y los discursos asociados. En suma, una musicología que dialoga con las diferentes medialidades que conforman y enmarcan la canción popular autoral.

⁵ Ver TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002; NEDER, Álvaro. MPB: identidade, intertextualidade e contradição no discurso musical. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, n. 1, Natal, jan.-jun. 2012; GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música desde América Latina: problemas e questões*. San Paulo: Letra e Voz, 2016; *idem*, *Deslencuentros en la música popular chilena, 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017; *idem*, *Música popular chilena de autor: industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2022; GILBERT, Abel y LIUT, Martin (comps.). *Las mil y una vida de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019; GOLDSACK, Elina. La canción en el rock argentino, *Almendra*, un comienzo. *Revista del Instituto Superior de Música*, n. 17, Santa Fe, 2020; MADOERY, Diego. *Charly y la máquina de hacer música: un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021; CASANELLO, Liliana. *Música popular bailable cubana: letras y juicios de valor (siglos XVIII-XX)*. La Habana: Cidmuc, 2013; RUBIO, Héctor y SANMARTINO, Federico (eds.). *Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 2008; *idem*, *Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, vol. II. Córdoba: Buena Vista, 2013.

Para aplicar este modelo de estudio, busco canciones que posean cierta autonomía del género al que tributan, contribuyendo incluso a su desarrollo y transformación. Esto ocurre normalmente con la producción de músicos que manifiestan cierta conciencia del estado del material sobre el que trabajan, músicos que se enfrenta a preguntas como: ¿qué estoy trabajando? ¿qué recorrido tiene esto? ¿qué puedo hacer ahora con esto? Este fenómeno habría comenzado en la historia de la música popular anglosajona a mediados de los años sesenta con Los Beatles, quienes abrían una dimensión estética o de escucha, no funcional, en el pop-rock. El llamado “efecto Beethoven” al que se refiere Diego Fischerman.⁶ Sin embargo, en América Latina esta transformación del campo popular ya había empezado a fines de los años cincuenta con Astor Piazzolla, Tom Jobim y Violeta Parra, cuando despojaron de su funcionalidadailable al tango, al samba y a la cueca, produciendo el nuevo tango, el bossa nova y la anti-cueca, respectivamente. Tal como lo habían hecho los músicos clásicos con la suite de danzas del siglo XVII y las colecciones de piezas para piano del siglo XIX. Estas nuevas propuestas manifestaban una clara conciencia del género musical, de su historicidad, estado y potencialidad, evidenciando un enfoque autoral sobre él.

Siempre he estado muy atento a lo que ocurre con la música latinoamericana en general debido a mis actividades de investigación, docencia y edición, a mis viajes y amistades, y a mis propias inclinaciones como fanático. Además, en la música popular chilena, que vengo estudiando desde hace bastantes años, han estado presentes géneros y repertorios argentinos, peruanos, bolivianos, colombianos, mexicanos y cubanos a lo largo del siglo XX con cierta recurrencia. De todos modos, por mi familiaridad con las canciones autorales producidas en Chile y, sobre todo, el acceso a las fuentes – grabaciones, músicos, prensa – es que me he basado en esta música para interrogar las relaciones mediales de la canción popular autoral en sus distintos grados y relaciones posibles. Lo hago con la intención de que este modelo de estudio intermedial sea útil para abordar otros repertorios autorales latinoamericanos. Hay varios factores que harían esto posible, como veremos en las páginas siguientes.

Para llegar al universo de estudio en que me baso para desarrollar el análisis intermedial de la canción popular autoral, preseleccioné un corpus de 50 discos de artistas chilenos grabados en el país y en el extranjero en la década del noventa. Se trata de un repertorio adscrito a géneros diversos cultivados internacionalmente, que definí transitoriamente como de carácter autoral, lo que indirectamente supuso la definición de un campo no autoral, donde quedaba la música latinoamericana y anglosajona replicada con mayor o menor maestría fuera de su lugar de origen, pero sin rasgos propios evidentes, desde la balada romántica al heavy-metal de fines de siglo. Esta preselección fue presentada a 25 músicos, artistas, investigadores y periodistas, pidiéndoles que seleccionaran entre 12 y 18 discos que les parecieran fundamentales, concepto usado habitualmente por los medios en sus construcciones canónicas. También podían agregar otros títulos y/o artistas que no estuvieran en el listado preliminar. Las personas consultadas realizaron sus elecciones desde sus

⁶ Ver FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

posiciones de fanáticos, críticos, investigadores, y/o músicos, papeles altamente especializados y personales a vez. Entonces hay aspectos de memoria, gusto, capital cultural y juicio crítico en juego, a las que se suma la búsqueda de equilibrio en la conformación de muestras y antologías propia de las construcciones de canon.⁷

Luego de articular las respuestas recibidas con los criterios musicológicos de autoría, pude llegar al universo de 30 discos y 33 singles o sencillos, 20 de ellos con videoclips, que son los que cimientan este estudio.⁸ Para ello, tuve que sopesar mis propias preferencias como fanático, mis juicios como crítico activo en los noventa y el modo en que mis vínculos con los músicos preseleccionados o que no aparecían en dicha preselección podían influir en la selección final. Intenté ser ecuánime, aunque siempre las antologías también develan al antologador que adquiere rasgos de autor en su cometido.

Redes latinoamericanas

Si bien como musicólogos latinoamericanos no trabajamos necesariamente sobre repertorios que apelen a cientos de millones de personas, ni podríamos llegar a conclusiones relevantes para el amplio campo de la música mundial, hay varios factores que permitirían aplicar en nuestra región propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la canción popular grabada que estén basadas en casos locales de fines del siglo XX. Primero, luego de un siglo de existencia, la industria discográfica – internacional, nacional e independiente – alcanzaba su más alto nivel de desarrollo en la década del noventa, incentivando la producción y circulación discográfica como nunca había ocurrido en la región. Lo interesante es que el desarrollo de la industria del sonido grabado fortaleció al mismo tiempo el desarrollo de la industria del sonido en vivo, con muchas bandas y solistas de nivel internacional en gira por América Latina. Es así como en los noventa más bandas argentinas tocaron en México, más grupos chilenos fueron a Colombia, o más bandas mexicanas actuaron en Chile, por ejemplo. Esta circulación regional fue incentivada además con la aparición de MTV Latino en 1993, que, junto con potenciar y proyectar regionalmente la industria local del videoclip, contribuyó a la apertura del pop-rock en español a nivel iberoamericano.

Dentro del desarrollo de la industria discográfica en la región, surgieron dos figuras que resultaron muy relevantes en la producción y grabación de bandas y solistas latinoamericanos activos en los noventa bajo el amplio manto del pop-rock. Me refiero a los argentinos Gustavo Santaolalla y Mario Breuer. De hecho, la labor de Santaolalla es considerada fundamental en el *boom* que experimentó el pop-rock latino a fines de siglo, produciendo bandas mexicanas como Maldita Vecindad, Caifanes, Café Tacuba y Molotov; argentinas como Divididos y Bersuit Vergarabat; y chilenas como Los Prisioneros, junto a varios solistas mexicanos, colombianos, uruguayos y chilenos. Por su parte, Mario Breuer masterizaba discos de artistas argentinos como Charly García, Spinetta, Andrés Calamaro, Celeste Carballo, Fito Páez, León Gieco, Sumo, Soda Stereo,

⁷ Más sobre construcción de canon en música en CORRADO, Omar. Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, n. 5-6, Buenos Aires, 2004-2005.

⁸ Estos discos, sencillos y videoclips son abordados en profundidad en GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular chilena de autor, op. cit.*

Los Pericos, Fabulosos Cadillacs y Enanitos Verdes; y de los chilenos Joe Vasconcellos, Los Tres, Javiera y Los Imposibles, La Ley, Lucybell, Los Ex, más otras bandas latinoamericanas. Se trata de grupos y solistas principales del pop-rock latino, que operaron bajo manos similares en la producción discográfica, evidenciando un campo común al que apelo en este artículo.

Derivado del anterior aparece un segundo factor en la vinculación musical latinoamericana de los noventa, que es la integración regional de los circuitos de las grandes bandas y solistas en gira por el mundo presentando nuevos discos y fidelizando audiencias. La cercanía de México con Estados Unidos favorecía la llegada de los mega tours de las bandas estadounidenses, sumando también Costa Rica como destino de algunas de las grandes bandas anglo. En el Cono Sur, el circuito más estable estaba formado por cuatro ciudades: Río de Janeiro, San Pablo, Buenos Aires y Santiago, con la productora argentina DG Medios como eje fundamental para acercar a Chile a este circuito. De este modo, al menos 23 grandes bandas y solistas de Estados Unidos – como Guns N’ Roses, Ramones o Bob Dylan – y 19 de Gran Bretaña – como Rolling Stones, Oasis o David Bowie – incluyeron el circuito Brasil/Argentina/Chile en los noventa, con ocasionales actuaciones en Uruguay, Venezuela y Perú. Esto contribuía a la plena *pop-rockización* de la región, creando un referente principal para el público y para las bandas locales, que solían actuar como sus teloneros. Además, Uruguay y Chile eran los países que más tenían a mano los músicos argentinos para internacionalizar su carrera, de modo que durante los noventa tocaron en Santiago y en otras ciudades chilenas unas catorce bandas y solistas autorales argentinos –como Charly García, Soda Stereo o Ataque 77 – mientras que de Brasil llegaron siete y de México tres.⁹

Un tercer factor que permitiría generalizar en América Latina enfoques de estudio derivados de casos locales lo constituyen las continuas referencias al pasado que se produjeron en los noventa, según la idea de *retromanía* expuesta por Simon Reynolds¹⁰, y que afectaron a América Latina por igual. Es así como en su balance musical de fin de siglo, titulado “Sonidos reciclados”, un diario de Santiago señala que “A la hora de resumir la música del siglo, los noventa se perfilan como la década emblemática que operó con un popurrí de los ritmos popularizados durante cien años”.¹¹ En efecto, en el mundo anglosajón se volvían a juntar bandas emblemáticas de los años setenta; surgía el brit-pop como una nueva lectura beatle de los sesenta; se revivía el rockabilly de los cincuenta; el punk de los setenta se revitalizaba con el pop-rock; el rock adquiría nueva vida con el heavy-metal; aparecía una segunda dinastía del funk – sumando el hip-hop –; y el sampling reciclaba fragmentos sonoros del pasado diseminándolos entre nuevas audiencias. Todo esto fue absorbido y resignificado con fuerza en nuestra región y casi en forma simultánea.

Es así como en los noventa se reagrupaban bandas argentinas y chilenas de los ochenta, y el sonido andino setentero de Illapu era éxito de ventas en Chile. Además, luego de su reinado en los años cincuenta, el bolero volvía a apelar a nuevas generaciones y Luis Miguel impactaba desde México con su

⁹ Más antecedentes en *idem, ibidem, Música popular chilena de autor, op. cit.*, p. 97-160. Sobre las múltiples relaciones musicales entre Chile y México, ver BLANC, Enrique y PLANET, Gonzalo (eds.). *Canciones de lejos: complicidades musicales entre Chile y México*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2021.

¹⁰ Ver REYNOLDS, Simon. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. London: Faber & Faber, 2012.

¹¹ *El Metropolitano*, Santiago, 31 dez. 1999, p. 39.

disco *Romance* (1991) producido por Armando Manzanero, mientras que la banda chilena Los Tres iniciaban su exitosa carrera discográfica con su propio bolero pop, “Un amor violento” (1991). Por su parte, dos figuras emblemáticas de la nueva-canción, Horacio Salinas y Patricio Manns, incluían boleros de su autoría en discos de 1996 y 1998 de Inti-illimani; y la banda chilena punk/grunge Los Ex grababa su versión descentrada de “Esta tarde vi llover” (1997), de Manzanero.¹² Coronando la década retromaníaca, el músico alemán Lou Bega protagonizaba un fugaz pero intenso regreso del mambo de los años cincuenta a la escena internacional con *A little bit of mambo* (1999), llegando al Festival de Viña del Mar en 2000, puerta de entrada de muchos artistas europeos a la región.

Esta retromanía ocurría en un contexto de creciente globalización corporativa, que potenciaba la circulación de géneros como *commodities*, lo que aumentaba considerablemente su disponibilidad como forma de expresión de sucesivas camadas de artistas. Es que el fin de siglo fue particularmente fértil en poner a disposición de músicos y audiencias una diversidad de géneros para cruces e intervenciones autorales, impactando en América Latina por igual. Además, la consolidación de la *world music* ensanchaba el territorio desde donde provenía la música que podíamos disfrutar, mientras que la vuelta al pasado revitalizaba músicas locales de 30 o 40 años atrás. Estas eran dos caras de una misma moneda en la reacción contra la hegemonía que había adquirido el pop anglo en el mundo en los años ochenta. Es así como bajo el concepto de *world music* algunas músicas tradicionales latinoamericanas y de sus pueblos originarios circulaban a escala global, mientras se revitalizaba el choro derivado de la música de salón de la época de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) y el tango con guitarras de la época de Carlos Gardel (1887-1935). Además, bailábamos música de los años cuarenta con los proyectos de rescate *Yein Fonda* (1996), de Santiago; *Buena Vista Social Club* (1997), de La Habana; y *Café de los maestros* (2005), de Buenos Aires y Montevideo, incrementando aún más la gran mezcla que nos constituye. Al mismo tiempo, la película *Flamenco* (1995), de Carlos Saura, instalaba en el cine de autor figuras del flamenco de avanzada edad y menor exposición mediática, combinándolas con otras más jóvenes y expuestas.

Esto se suma al auge de los duetos intergeneracionales, las conmemoraciones de grandes conciertos – como el de Woodstock de 1969 –, las actuaciones íntimas del *unplugged* en directo de MTV, los imitadores y concursantes de *American Idol*, junto a videos de *sing-along* y el sistema audiovisual para cantar y crear estrellas fugaces dentro de la práctica colectiva del karaoke y sus secuelas. Como señala George Plasketes, esta es una manifestación posmoderna de una recontextualización desenfadada en la música a medida que los artistas revisitan, reinterpretan y reexaminan una sección transversal de estilos, períodos, géneros, y registros propios y de otros artistas y sus catálogos discográficos.¹³

Un cuarto factor de vinculación musical regional lo constituyen las propuestas de cantautoría y canción social surgidas en América Latina y el Caribe en los años sesenta, que se habían internacionalizado forzosamente en

¹² El renovado interés por el bolero entre jóvenes de comienzos de los noventa es abordado en un reportaje de la Revista del Domingo de *El Mercurio*, Santiago, 11 out. 1992, p. 4-6.

¹³ Ver PLASKETES, George (ed). *Play it again: cover songs in popular music*. Surrey: Ashgate (ed. Kindle), 2010.

los setenta, producto del exilio, con movimientos y dislocaciones tanto al interior de América Latina como en Europa. Es así como el nuevo cancionero argentino, la nueva canción chilena, el canto popular uruguayo o la nueva trova cubana, alcanzaban carta de ciudadanía mundial compartiendo su sonido acústico, sus letras de altura poética, su canto franco y directo, y sus arreglos elaborados que buscaban estar a la altura del contenido y la factura de esas letras. Los movimientos de solidaridad internacional y el vínculo entre sectores progresistas de la región contribuyeron a la circulación y absorción de este repertorio, que adquiría rasgos americanistas, llegando incluso hasta la MPB.

Un quinto factor es, como hemos visto, la propia globalización del pop-rock en los noventa, que producía una especie de lengua franca universal, donde las fronteras étnicas y nacionales ya no serían tan relevantes en las propuestas locales. Me refiero a un pop-rock surgido a partir del estallido del rock a fines de los setenta, con el punk y la *new wave*, pero con todo lo que seguiría después: metal, reggae, ska, grunge, hip-hop y la segunda oleada del funk. Todos géneros, que fueron cultivados de distinta manera y en distintos grados en América Latina en los noventa, también nos unen y nos permiten proponer modos de abordaje que resulten de relevancia regional en base a casos locales.

Un sexto factor, derivado del anterior, es que los chilenos, que viven en un país aislado geográficamente, de población de tamaño mediano, sin una afrodescendencia evidente, y con un austero folklore de raigambre hispana, han debido ingeniárselas para dotarse de una música popular bailable, urbana y moderna desde la cual construir sus identidades diversas. Lo han hecho a lo largo del siglo XX mediante la continua importación, asimilación y “crianza” de un sinnúmero de géneros europeos y norteamericanos, como ocurre en el resto del continente, por cierto, pero también, como señalaba en las páginas precedentes, de géneros argentinos con el tango, el folklore y el rock; peruanos con el vals criollo y el rescate afro; bolivianos con la música andina; colombianos con la cumbia en casi todas sus variedades continentales – mexicana, argentina, peruana y propiamente chilena –; cubanos con la música de baile y la nueva trova; y mexicanos con el bolero, la música mariachi y la música nortea. Los propios músicos chilenos han debido asimilar toda esta música para tocarla, arreglarla y también crearla, según los requerimientos de la propia industria, junto con desarrollar sus propias mezclas. Casos similares y en distintos grados ocurren en otros países de la región.

Como último argumento, cabe recordar que cada vez es más fácil acceder a repertorio musical en el mundo. Si antes los libros sobre música debían incluir anexos con letras de canciones o incluso grabaciones para que el lector accediera a la música sobre la que estábamos escribiendo, ahora basta un simple código QR para que cualquier persona acceda desde su celular a la lista completa de las canciones abordadas, sus videos e incluso el arte de carátula de sus discos, como lo hacemos en este artículo. Los servicios pagados y gratuitos de música por *streaming* le han resuelto la vida a músicos, investigadores y público, facilitando enormemente el acceso y circulación de la música popular en regiones como la nuestra, creando una especie de jukebox o rocola universal que fomenta el desarrollo de una cultura de la inmediatez de insospechadas consecuencias futuras.

El estudio intermedial de la canción

Las canciones tienen letra y música, han sido arregladas para un determinado medio instrumental y vocal, y son performadas, grabadas, mezcladas y masterizadas para ser ubicadas en determinados lugares de un disco, que a su vez tiene un arte de carátula que las enmarca visualmente. Además, desde los años ochenta, muchas canciones han estado asociadas a videoclips, que contribuyen a sumar capas de significados mediales sobre ellas, interpelando al auditor desde sus múltiples materialidades. Una canción y un disco generan también discursos desde los músicos, la crítica y los fanáticos, que son comunicados por la prensa, las redes sociales, las publicaciones, los conciertos y las propias carátulas. Es en este sentido que la canción popular grabada puede ser entendida como una producción intermedial, según el concepto introducido por el artista múltiple norteamericano Dick Higgins a mediados de los años sesenta, para referirse a cruces de prácticas o medios artísticos, como la poesía y el dibujo, la pintura y el teatro, o el collage y la fotografía, continuando una intermedialidad ya instalada por la ópera en el siglo XVII con la música, la poesía, el teatro y la danza, habría que agregar.¹⁴



Figura 1. *Bamboos*, de Xu Wei, s./d.

¹⁴ Ver HIGGINS, Dick. *Intermedia. The Something Else Newsletter*, v. 1, n. 1, Nueva York, 1966.



Figura 2. *Indian dancer*, de Hannah Höch, 1930.

De todos modos, las convenciones que poseen los géneros musicales para constituirse en entidades discretas determinan lo que se espera de cada una de las medialidades que conforman sus repertorios, con posibles fusiones, desvíos y crossovers desde la autoralidad múltiple de la canción popular grabada. Es necesario, entonces, tener presente dichos códigos de género para calibrar la manera en que son mantenidos o desafiados desde las diversas prácticas autorales.

Esta propuesta se diferencia de la del periodismo especializado – responsable de la mayor cantidad de publicaciones sobre música popular –, en las que el contenido de la letra, las circunstancias en las que la canción fue compuesta o las historias de vida que impulsaron su creación son los que dominan el discurso. Un caso ilustrativo es el libro de Marc Myers¹⁵ basado en sus columnas del *Wall Street Journal* de Nueva York, publicadas entre 2011 y 2016, donde recoge historias orales de 45 canciones que “transformaron el rock, el rhythm and blues, y el pop”, entrevistando a celebridades como Jimmy Page, Rod Stewart, Ray Manzarek, Mik Jagger, Roger Waters, Joni Mitchell, Mick

¹⁵ MYERS, Marc. *Anatomía de la canción: historial oral de 45 temas que transformaron el rock, el R&B y el pop*. Barcelona: Malpaso, 2018.

Jones, o Cindy Lauper.¹⁶ Algo similar ocurre con el libro de Máximo Pradera, aunque su formación musical le permite abordar algunos aspectos musicales de las canciones y obras clásicas de la *playlist* para una isla desierta que nos propone, aunque renunciando a la escritura musical, intentado expresarlo todo con palabras.¹⁷

A diferencia de Myers y Pradera, en este artículo propongo un modelo de estudio intermedial de la canción popular autoral en base a lo que un equipo multidisciplinario de especialistas puede decir sobre ella, considerando las distintas medialidades que la conforman. El discurso de los músicos, productores e ingenieros constituyen una fuente primordial para el *making of* de la canción – su producción – y puede ser consultado a través de lo que dijeron por la prensa en la época en que publicaron sus discos o en libros de memoria. Los músicos también pueden ser revisores de nuestras propias observaciones y conclusiones y consultados mediante entrevistas retrospectivas. Sin embargo, partiendo de la base de la autonomía de la obra de su creador, de que muchas veces estos actúan de forma intuitiva, y de que finalmente la autoría en la canción popular es múltiple o colectiva, preferimos proponer un marco teórico-metodológico que observe y escuche la canción desde cierta distancia crítica, buscando libertad y autonomía para quien estudia e interpreta la cultura en la que está inmerso, rasgo recurrente en la musicología popular.

Las distintas medialidades internas y externas que conforman la canción popular autoral, ameritan un *dobble click* desde los distintos oficios a los que tributan, buscando aproximarnos a la canción desde una escucha que integre la mayor cantidad posible de ellos. Ese es uno de los desafíos de la musicología popular al abordar una simple canción de tres minutos de duración.¹⁸ Si bien Dai Griffiths define la canción popular como una forma anti-disciplinaria, que convoca a una serie de saberes distintos para su comprensión, una vez que esos saberes logran ser integrados, la canción popular se puede transformar en la forma multi-disciplinaria por excelencia, que es también multi-profesional, puesto que entran en juego enfoques académicos y profesionales, de acuerdo con el carácter multimedial que posee.¹⁹ Sus abordajes pueden ser más descriptivos, interpretativos o críticos, dependiendo de la condición de técnico, investigador o artista de quien lo realice. Sin embargo, para efectos del estudio de la canción popular autoral, estos enfoques resultan altamente complementarios, manifestando la intermedialidad de la que la canción popular está compuesta. Finalmente, el hecho mismo de escribir sobre música constituye una nueva forma de intermedialidad, equivalente a “bailar sobre arquitectura”, según habrían dicho Thelonius Monk, Frank Zappa o Elvis Costello.²⁰

¹⁶ En algunos casos, Myers también entrevistó a los productores, arregladores y/o ingenieros de grabación de las canciones seleccionadas, como ocurre en “Proud Mary” (1969), de Creedence Clearwater Revival, “Whole lotta love” (1969), de Led Zeppelin, y “Heart of glass” (1979), de Blondie.

¹⁷ Ver PRADERA, Máximo. *Están tocando nuestra canción: la madre de todas las playlists – músicas para una isla desierta*. Barcelona: Libros del Kultrum, 2022.

¹⁸ En este artículo desarrollo el marco teórico-metodológico que comienzo a elaborar en GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música desde América Latina*, op. cit.

¹⁹ En MOORE, Allan (ed.). *Analyzing popular music*, op. cit., p. 59.

²⁰ Apud VAINER, Alejandro. *Escribir sobre música, una forma de bailar*. Topia, Buenos Aires, 2018. Disponible en <www.topia.com.ar/articulos/escribir-musica-una-forma-bailar>. Acceso el 10 dez. 2021.

La idea de que las canciones se constituyen como tales combinando una serie de medialidades, resulta evidente en la articulación de letra y música en el proceso creativo. Esto ocurre en ambos sentidos: letras cargadas de ideas, emociones y ritmo, consecuentemente musicalizadas aportando a la canción una expresividad y una estructura o forma; o melodías que para ser cantadas deben tener palabras, agregadas por el autor a músicas preexistentes o en forma simultánea a la creación musical. Se trata de una canción que es performada por cantantes o *front(wo)men* ante un micrófono, y cuya vocalidad grabada es central para que nos apele. Esto es lo que ocurre con canciones en otros idiomas que igualmente llegan a gustarnos, importando más la música y la musicalidad de la voz que algún contenido específico que quiera transmitir la letra.

Dentro de las medialidades internas o textos primarios de la canción, el literario y el musical son los que han estado más presentes en su estudio, tanto por separado como buscando sus relaciones intermediales. El texto literario o la letra de la canción es un concepto un tanto reduccionista considerando que aquí entra en juego la vasta dimensión literaria. De todos modos, el concepto de letra o lírica – de *lyrics* –, generalizado anglicismo en uso desde los años ochenta, ya deja de manifiesto que estamos ante un fenómeno intermedial, donde la palabra puede ser tanto símbolo verbal como sonoro – o desempeñar ambas funciones –. Si la relación letra/música ha estado muy presente en estudio del madrigal del siglo XVI hasta el estudio del lied del siglo XIX, en las músicas populares orales y mediatizadas, en cambio, las medialidades performativas y sonoras han sido más abordadas, considerando el sentido que adquiere la letra al ser cantada y/o el modo en que la música *suen*a luego de haber sido grabada. La grabación permite además preservar la fugacidad de estas medialidades, permitiéndoles mayor protagonismo en el estudio de la música del siglo XX. De hecho, al referirse al texto primario del rock – equivalente a la partitura de la música clásica –, Moore²¹ lo homologa a la pista o *track* del disco, apelando a una especie de partitura sonora de la canción. A la íntima ligazón entre música y sonido, debemos agregar la medialidad performativa referida al acto de cantar, con una serie de factores técnicos y expresivos cultural e históricamente situados, de acuerdo con el concepto de vocalidad.²²

El segundo racimo de medialidades de una canción autoral grabada, el externo, está formado por el videoclip, el arte de carátula y los discursos que las propias medialidades producen en los músicos, la crítica y los fanáticos. El videoclip desarrollado como industria, aunque con altos grados de independencia y autonomía artística; y el arte de carátula menos formalizado y con mayor injerencia de los propios músicos y sus vínculos con diseñadores, fotógrafos y artistas visuales. Si bien estas tres medialidades pueden ser más externas a la canción, no por eso resultan menos significativas en su conformación de sentido y en la construcción del género musical, con sus correlatos estéticos e ideológicos en diálogo con las industrias culturales a las que tributan y son tributarias. De este modo, el audiovisual, la visualidad y el discurso funcionan como medialidades externas de la canción popular,

²¹ MOORE, Allan. Rock: the primary text, *op. cit.*

²² Más sobre vocalidad en dossier de *Contrapulso*: Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular, v. 3, n. 2, Santiago, 2021. Disponible en <<https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/issue/view/5>>.

instalándola públicamente y contribuyendo a su promoción, recepción y consumo.

La escucha y mirada analítica desde las que podemos abordar la música popular autoral de fin de siglo en América Latina busca interrogar las relaciones de sentido entre el racimo de medialidades que conforman una canción, junto a las posibles relaciones con la cultura y sociedad en que dicha canción está inmersa. Se trata de medialidades que adquieren sus significados expresivos, semánticos y simbólicos en forma conjunta más que en forma separada, como habitualmente han sido abordados desde las especialidades a las que apelan. Estos significados son construidos socialmente por los fanáticos, la industria, los medios y la agencia de críticos e investigadores a través de sus acciones y discursos.

La posibilidad de contribuir al desarrollo de una teoría intermedial de la canción popular latinoamericana –incluido Brasil–, surge a partir de la constatación de que a fines del siglo XX se había consolidado un verdadero ecosistema musical en América Latina. Este ecosistema se caracteriza por una alta producción y circulación discográfica con técnicos, productores y músicos que colaboran regionalmente entre sí; con músicos y públicos influidos por tendencias globales similares, como la retromanía y el auge del pop-rock; con géneros musicales comunes, tanto propios como asimilados; con circuitos regionales consolidados para la música en directo; y con mayores facilidades para acceder a repertorios musicales diversos. Es así como ya no requiere describir tu aldea para ser universal, como diría Tolstoi, porque sencillamente ya no hay más aldeas.

El estudio intermedial de la canción es facilitado por ese ecosistema, pues luego de años de marchar en forma separada o de ni siquiera concebir que desde tales o cuales saberes se podría interrogar una canción, ha sido la integración regional, la colaboración interprofesional y la exposición a influencias comunes las que han permitido articular una plataforma común de acción para este estudio. El abordaje intermedial de la canción requiere de competencias y sensibilidades que raramente posee una sola persona, es por eso que resulta de vital importancia la acción conjunta y la posibilidad de repensar una vez más el modo en que enfrentamos la formación de futuras generaciones de investigadores musicales, un poco más atentos a lo que tocan por la radio.

Artigo recebido em 26 de novembro de 2022. Aprovado em 13 de dezembro de 2022.