

En síntesis, se trata de un libro de nutridos contenidos técnicos y musicales, pedagógicamente muy bien organizados y expuestos, con guías y ejercicios –incluidos bajos cifrados– que permiten adentrarse en profundidad en el aprendizaje de la armonía. Es un “Manuscrito” que, antes que todo, se pone al servicio de la propia música y, por esta razón, de la creación musical. De hecho, se hace cargo de la armonía tanto vocal como instrumental, lo que sirve de guía para profundizar mejor en la comprensión e interpretación musical. Sus contenidos están organizados de tal manera que, yendo desde la época medieval hasta fines del romanticismo europeo, efectivamente permite comprender mejor la propia historia de la música occidental, según cómo evolucionó en el viejo continente. Por lo mismo, permite preparar a quienes se dedican a la musicología, pues entrega argumentos que ayudan a analizar –con mayor profundidad– las partituras de los diferentes períodos históricos considerados. Dada su claridad y sistematicidad, sus contenidos incluso permiten adentrarse en la armonía en forma autodidacta, pudiendo ir descubriendo y comprendiendo paso a paso los secretos de la polifonía (el contrapunto y la armonía).

Finalmente, atendiendo a otras dimensiones del “Manuscrito”, queda claro que don Carlos Botto tenía gran pasión, vocación y rigurosidad por lo que hacía. Nada lo improvisaba. Sus clases eran consecuencia de horas de trabajo, preparación, reflexión y sistematización. Su compromiso no era solo con la institución, sino con la música misma y, en consecuencia, con las artes y el desarrollo del espíritu humano en general. Por lo mismo, este libro no solo “da cátedra” acerca de la armonía y la comprensión de estilos, sino también de la didáctica musical y, en especial, de la actitud que debiera tener cada docente con sus estudiantes y sus clases. Pero, además, da una cátedra que va más allá de la propia didáctica musical, en cuanto constituye un valioso documento histórico, vivo y vigente, de carácter testimonial, simbólico y patrimonial.

Bien se sostiene que el referido “Manuscrito” sirve tanto para profesores como para estudiantes, así como para compositores, intérpretes y musicólogos. Consecuentemente, merece estar disponible en todas las bibliotecas, institutos y centros de estudios musicales del país. Para esto, en concreto –considerando su fino diseño de factura artesanal– el libro solo se adquiere por encargo directo a su autor, Claudio Acevedo E., cuyo correo E. de contacto es: cacevedo@uchile.cl

Gabriel Matthey Correa
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
gmatthey@uchile.cl

Juan Pablo González. *Música popular autoral de fines del siglo XX: Estudios intermediales*. Santiago: Ediciones UAH, 2023, 301 pp.

En su trabajo de 2014, “Narrative Identities and Popular Music. Linguistic discourses and social practices”, Pablo Vila da cuenta de una mutación en el campo de las teorías sociológicas. Desde la década de 1980, la articulación de teorías en torno al fenómeno narrativo se releva como una alternativa a aquellas que se construyen en función de determinantes estructurales o discursivas. Este nuevo grupo de marcos conceptuales surge de la consideración que la narración no es solo un tipo de producción cultural (género literario), sino la manera en que los seres humanos nos construimos y formamos nuestra identidad (Vila 2014: 18).

Según él, esta ampliación de las teorías ofrece nuevas posibilidades en la manera de comprender la música popular –esto se vincularía con el planteamiento de Nicholas Cook (2012) cuando se refiere a la “música como (no y) performance” (185)– y su relación con las identidades de los grupos que las producen y escuchan. Desde la musicología, Ramos (2003: 41) aboga por la narratividad o “narratología”, como prefiere designarla. Su apología a este enfoque se sustenta en lo esbozado por Newcomb en 1984: “El concepto de música como novela compuesta, como un curso de ideas psicológicamente cierto, era y es un camino importante para la comprensión de mucha música” (Newcomb 1984: 234, en Ramos 2003: 42).



Aquella noción de “música como novela compuesta” pudiese haber sido el germen de *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales*, el nuevo libro del musicólogo chileno Juan Pablo González. Allí procuró prescindir de un léxico académico para llegar a una audiencia variada y concatenó los cuatro capítulos (lintermedialidad interna, intermedialidad externa, los géneros autorales y, por último, el análisis de algunas canciones multiautorales), asociándolos entre sí.

Además de recurrir a bibliografía clásica y contemporánea acerca de ciencias sociales, humanidades, música popular y de *performance*, es loable cómo el autor revisa diversas fuentes, como grabaciones sonoras y registros audiovisuales, pues entiende que, por medio de la confluencia de sonidos, música, letra e imágenes, se facilita un “diálogo emocional” (Vernallis 2013) entre intérpretes y públicos, propiciando “vehículos de reminiscencia” (Van Dijck 2009). González, además, transcribe en partituras canciones del repertorio a examinar; ahonda en aspectos iconográficos de los discos y cassetes que pesquiza, ya que ciertos lugares, monumentos e infraestructuras se conectan con sensaciones, emociones y recuerdos que funcionan para diferentes comunidades, en una especie de “dialéctica interrelativa” (Middleton 1990: 249, en Vila 2014: 27).

Asimismo, explora, exhaustivamente, elementos tanto performáticos como performativos que despliegan los artistas nacionales; y releva a la prensa escrita, pues “está claro que las palabras *sobre* la música –no solo la descripción analítica, sino también la respuesta crítica, el comentario periodístico e, incluso, la conversación informal– afectan su significado” (Middleton 1990: 221, en Vila 2014: 23).

Durante la lectura, González no se enfrasca en meras descripciones y se arriesga al desarrollar interpretaciones lúcidas, avaladas por un riguroso trabajo de campo y una ardua investigación histórica. De este modo, propone una metodología para concebir la música como un fenómeno que contrasta, tensiona y comprende que las medialidades adoptan significados expresivos, semánticos y simbólicos de manera conjunta y no separada. Para eso, esbozó un modelo de análisis que dialoga con la música, la lírica, la vocalidad, el arreglo, el sonido –sin duda, cercano a lo propuesto por Philip Tagg (1982)–, mas también con lo audiovisual –o lo *audiologovisual*, a decir de Michel Chion (1999)–, el diseño, la fotografía y los discursos de músicos, críticos y fanáticos. La agencia de este último triunvirato cobra relevancia. Los significados en la música no están predeterminados, sino que se construyen por medio de un proceso de negociación o de “batalla de significados”, a decir de Pekacz (2004). Y como enfatiza Kerman (1983), “la música es proceso, acción, actividad” (108).

González, tras consultar a especialistas y abarcar un universo de 30 álbumes, 33 singles y una veintena con videoclips, el autor (sopesando aspectos sociopolíticos, históricos, de producción musical y reverberando, también, sus juicios de valor) seleccionó un corpus de siete canciones multiautorales chilenas de la década de 1990; algunas de géneros muy disímiles entre sí, pero que apelan a generaciones que vivieron o resistieron los embates de la dictadura de Augusto Pinochet. Estas son: “Tata San Juan” (1993) de Inti-Illimani para la nueva-canción; “Las seis” (1995) de Joe Vasconcellos para la fusión latinoamericana; “Bailando en silencio” (1997) de Carlos Cabezas para las contracorrientes; “La espada & la pared” (1995) de Los Tres para el pop-rock; “Borracho” (1993) de Fiskales Ad-Hok para el punk; “La rosa de los vientos” (1999) de Makiza para el hip-hop; y “Edén” (1997) de Chanco en Piedra para el funk. En la mayoría de estas composiciones es pertinente observar los usos, las funciones, las contradicciones y las disputas en recursos como la protesta, la reivindicación, la denuncia, la ironía y la comicidad, considerando que, en algunas ocasiones, es común hallar argots y neologismos (du Plessis y Chapman 1997).

Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales permite la reflexión en torno a las conceptualizaciones (inéditas y hasta controversiales en su época) de ciertos autores, hoy canonizados en el campo de la musicología anglosajona, que también estimaron LA CANCIÓN como un lugar liminal donde distintas materialidades confluían, sin fragmentar letra, música, voz, sonido, *performance* y audiencias.

Estos tópicos serán abordados a continuación. Para Nicholas Cook (2012: 186), la *performance* corresponde a “una serie coreografiada de interacciones sociales en tiempo real entre intérpretes: una serie de actos mutuos de escucha y gestos comunitarios que representan una visión particular de la sociedad”. Para Simon Frith (2014: 360) es un proceso comunicativo y social, que necesita de un público y cuya discursividad se plasma en gestos, en signos y en movimientos corporales, como el uso de la voz. El cuerpo, entendido como un “objeto dotado de un significado”, es la fuente de esa voz que tensiona la escisión objetividad versus subjetividad. ¿Lo que emana del intérprete es verdadero o falso? Como apunta Frith, “no consumimos las estrellas, sino sus *performances* [...] Escuchar una canción es ver su *performance*, sobre el escenario, con todos sus trucos” (Frith 2014: 369).

El gran truco de un cantante es saber representar las emociones que enuncia, convencernos de que lo que interpreta es “sincero” mediante su esfuerzo físico y sus expresiones faciales y corporales: “Cantar [...] significa encarnar al protagonista de la canción (las emociones que corresponden a este rol), encarnar el rol de estrella (los movimientos en consonancia con la imagen) e insinuar que se trata de un material real” (Frith 2014: 371).

Philip Auslander (2009), muy citado por González, ratifica que un cantante se exhibe como *persona real*, como *persona de la performance* y como *personaje*. Según él, la *persona de la performance* es la figura más relevante de ese esquema, pues funge como “punto de identificación entre los *performers* y sus audiencias” (306). La persona de la *performance* cobra especial importancia, porque, gracias a ella, la audiencia accede tanto a la *persona real* como a los *personajes* que encarna. Esto explica cuando un asistente a un concierto, además de aplaudir y corear, le “habla” al cantante-ídolo, quien responde (y erotiza) con su mejor sonrisa, su mejor falsete, su mejor impostación, su mejor mirada. El público, que en ningún caso permanece pasivo, “desarrolla una persona” (Auslander 2009: 314). Una persona que “inscribe las emociones que escucha –o la expresión de emociones– en sus propias historias [...], extendiendo la *performance* sobre sus recuerdos de situaciones y relaciones” (Frith 2014: 369).

A partir de *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales* y del marco teórico que se ha elucidado, ha sido inevitable recordar a la fallecida cantante Cecilia, la Incomparable, de quien incluso se rodó una serie televisiva estrenada en octubre de este año. En efecto, sus fraseos, sus inflexiones vocales, su carácter y su habilidad para componer la distinguieron del resto de sus colegas. Juan Cristóbal Peña, autor de su biografía no autorizada, sostiene que, con Cecilia, “el rock femenino se declara inaugurado en Chile” (2002: 43). Pese a ostentar una “voz metálica [...] [y] un carisma que derrochaba optimismo” (2002: 45), ella enfrentó las críticas de la prensa y de sus pares por su *look* masculinizado, de cabello corto y de gestos toscos, como el polémico “beso de taquito”.

No obstante, Peña argumenta que, más allá de esa voz “intensa, dramática, emotiva como nunca se había escuchado en una cantante chilena” (2002: 46), Cecilia despertó el fervor del público femenino por su actitud vanguardista, por no responder a los cánones de la mujer sumisa y angelical, y por “fumar sin culpas, usar pantalones largos y buscar protección y afecto en el mismo sexo” (2002: 47). En este sentido, Cecilia se sitúa como un estandarte de la emancipación (homo)sexual desde el Chile de los años sesenta. También podríamos considerar a Cecilia, remitiendo a la musicóloga Suzanne Cusick, como una artista que performaba “la resistencia, la evasión, la liberación y el deleite del cuerpo” (Cusick 1999: 42-43).

Acerca de otro de los componentes de la canción que analiza Juan Pablo González, la voz, se podría aludir a la propuesta de Frith, quien la comprende como *instrumento musical*, *cuerpo*, *persona* y *personaje*. La voz, afirma, es maleable. La voz sería tratada como una “actuación”, convirtiéndose en un *personaje*: los oyentes, además de receptores de la música, son emisores, por lo que contestarían a esa voz que los interpela, apropiándose de una “personalidad vocal”, de un “disfraz musical” (Frith 2014: 348).

La voz, apunta Frith, denotaría el género. Y hay intérpretes que, por su tesitura, transgreden los axiomas de la biología: la distinción “natural” entre lo masculino y lo femenino se difumina y, entonces, dudamos que una voz corresponda al cuerpo de un hombre o de una mujer. Frith se cuestiona: “¿Una voz tiene que tener cuerpo? ¿Debe tener género? ¿Puede un cantante cambiar de sexo?” (2014: 344). Según Cusick (1999: 26-29), se pueden “revolucionar los significados” del género y el sexo por medio de la voz, independiente de las limitaciones físicas, de las “inmutables estructuras de nuestros cuerpos” y de las “inevitables consecuencias del sexo biológico”.

La voz, concebida como una construcción cultural, y sobre todo la voz cantada, performa “las fronteras del cuerpo” (Cusick 1999: 29) y permite cavilar en torno a nuevas masculinidades y feminidades. La voz se inserta en una canción, cuyo discurso es terreno fértil para el despliegue de *performances* de género y de sexo subversivas.

Aquello, que podría contribuir a un futuro análisis intermedial por parte de Juan Pablo González, resonó en la cabeza de esta investigadora: pensé en un cantante de gran relevancia desde la década de 1980, tanto por su calidad compositiva como por sus discursos, cuya voz (o *el grano de la voz*, a decir de Roland Barthes [2005]) aún no ha sido escudriñada: Jorge González. Esta podría entenderse “no solo en términos de su producción por el cuerpo, sino también por sus implicaciones para el cuerpo” (Jarman-Ivens 2011: 7).

Se podría, quizás, señalar que su voz es *queer*, en cuanto a *instrumento musical*, *cuerpo*, *persona* y *personaje*, como postula Frith. Sea por “tecnologías externas involucradas en la grabación y en la producción de la música, sean tecnologías internas (fisiológicas) de la voz misma, o sean (en un sentido

ampliamente foucaultiano) tecnologías del poder” (Jarman-Ivens 2011: vii). La voz de Jorge González, con sus atributos performáticos y performativos (Butler 1998), es capaz de “dramatizar las incoherencias en las relaciones supuestamente estables al sexo cromosómico, el género y el deseo sexual” (Jagose 1996: 3, en Jarman-Ivens 2011: 163).

Tal vez esta proposición “osada” pueda ser aceptada o refutada. Pero la *performance* musical y la performatividad de género (Butler 1998) en la voz del exlíder de Los Prisioneros podría discurrirse desde las entonaciones, los matices, las colocaciones, las inflexiones vocales y las técnicas, como el *falsete* y el *vibrato*, en su sencillo “Esta es para hacerte feliz” (1993) y en *covers* de temas como “Fresa salvaje” (1972) de Camilo Sesto; “More Than A Woman” (1977) de Bee Gees; “Sin disfraz” (1985) de Virus; “A Little Respect” (1988) de Erasme; “Take a Bow” (1994) de Madonna; “Jesus To A Child” (1996) de George Michael; y “Esquemas Juveniles” (2006) de Javiera Mena, todos artistas sexodisidentes o que interpelan a la comunidad LGTBIQ+.

Repensar la discursividad y la tangibilidad de la *performance*, como se ha profundizado aquí, nos insta a abandonar el mandato del *logocentrismo* (Derrida 1972); es decir, solo acotarnos a la letra de una canción) y a contemplar aspectos sustanciales en una puesta en escena, como los gestos, lo visual y la voz.

La canción autoral en el Chile de fines del siglo XX no solo “se trata de significados, sino de sonidos. Y no solo de cómo suena la música, sino también de cómo suenan las palabras”, así como rubricaba, en 1995, el periodista Sergio Fortuño en la extinta revista *Rock & Pop*.

De esta manera, se podría realizar un ejercicio *meta-inter-medial*, citando una crítica escrita por Juan Pablo González acerca del disco de hip-hop *Ser Humano!!* (1997) de Tiro de Gracia. Es factible que él no haya sido consciente de que ya efectuaba un análisis que ponderaba elementos que hoy, precisamente, arguye en *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales*:

Junto con ingeniárselas para meter un clavo de cuatro pulgadas dentro de la caja del disco, los Tiro de Gracia han logrado producir un sonido limpio, bien mezclado y con planos sonoros claramente diferenciados, donde se aprecia su rítmico contrapunto de timbres y ataques. Debajo del incesante discurso de la voz, aparecen teclados con armonías lentas, disonantes y gélidas, indiferentes al caliente cuatro por cuatro del bajo y la batería, logrando un necesario contraste a la monótona letanía del canto rapero (*Rock & Pop*, 41, octubre de 1997).

Indagar la música autoral de las postrimerías del siglo XX no solo atañería a casos de estudio en Chile, sino también en Iberoamérica. El objetivo de *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales* es vislumbrar las refractarias medialidades e indagar sus vínculos con las agendas sociales, políticas y culturales –casi siempre al unísono en el Cono Sur– focalizadas en la restauración de la democracia, en la transmisión transgeneracional de la memoria, en la salvaguardia del medio ambiente, en la recriminación a la (post)modernidad neoliberal, en los conflictos afectivos, en las olas migratorias y en la catarsis tras la dictadura, acontecimientos compartidos en nuestro continente.

Esto se refleja en “Circo Beat” (1994) de Fito Páez, quien aludió a la payasada política argentina. En esta canción, que abre el disco homónimo y cuya introducción remite a un espectáculo: aplausos, vítores, fanfarrias y un presentador que vocifera: “Sean bienvenidos a la primera función del Circo Beat/ El circo más sexy, más alto, más tonto del mundo/ Desde ahora y para siempre/ Cualquier semejanza con hechos reales correrán por vuestra propia imaginación”¹.

Este himno rockero, que abarca temáticas “de misterio, de amor, de dinero y soledad”, es una clara crítica, por una parte, a la farándula local, en la que los famosos son capaces de alardear su intimidad para hipnotizar a los televidentes; y, por otra, a la administración de Carlos Menem, tensionada por la hiperinflación y el desempleo.

Implícitamente, Páez se refiere al otrora Presidente de la República –apodado de *monarca*: mitad mono, mitad *garca*²– en el verso “y los monos están devastando este lugar”. Es interesante cómo Fito traza una semejanza entre su sencillo y la decadencia política: “Cuando Menem salió a hablar del

¹ Recuperado de <http://rock.com.ar/artistas/136/letras/3538> [acceso: noviembre de 2017].

² Recuperado de https://www.reddit.com/r/argentina/comments/2molzq/que_apodos_conocen_para_carlos_sa%C3%BAI_menm/ [acceso: noviembre de 2017].

primer mundo yo salí a hablar del *Tercer mundo* [disco de 1990]. Y cuando Menem habló del dueño del circo, yo hablé del *Circo beat*³.

Nunca hay una escucha neutra, no mediada y una obra con sentido cerrado en sí misma, tal como proclama Juan Pablo González en *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales*. Desde esta postura, tanto la creación, la recepción y la escucha se realizan en un proceso dinámico de intercambio, articulación, conflicto y construcción de significados, que permite una apropiación plural de la música y la continua reconstrucción de sus sentidos en distintos contextos.

Al respecto, Marín (2014) esclarece:

Que la música tiene una dimensión espacial física y psicológica no es algo nuevo: la música ayuda a estructurar el espacio (el real y el simbólico), a crear un sentido de identidad entre quienes la comparten en la escucha o la interpretación y también un sentido de exclusión entre quienes no acceden a ella. La música es, por tanto, un medio particularmente eficaz no solo para crear y organizar el espacio, sino también de crear el tiempo y definir la identidad (12-13).

Nayive Ananías
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
nayive.ananias@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

AUSLANDER, PHILIP

2009 "Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music", *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Derek B. Scott (editor). 1ª edición. Burlington: Ashgate, pp. 303-315.

BARTHES, ROLAND

2005 *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BUTLER, JUDITH

1998 "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate Feminista*, XVIII, pp. 296-314.

CHION, MICHEL

1999 *El sonido: Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica.

COOK, NICHOLAS

2012 "Music as Performance", *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). 2ª edición. Nueva York: Routledge, pp. 184-194.

CUSICK, SUZANNE

1999 "On Musical Performances of Gender and Sex", *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*. Elaine Barkin y Lydia Hamessley (editoras). Zúrich y Los Ángeles: Carciofoli Verlagshaus, pp. 25-48.

DERRIDA, JACQUES

1972 *La dissémination*. París: Seuil.

DU PLESSIS, MICHAEL Y KATHLEEN CHAPMAN

1997 "Queercore: The Distinct Identities of Subculture", *College Literature*, XXIV/1, pp. 45-58.

FRITH, SIMON

2014 *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.

³ Entrevista de la revista *La Maga*, del 13 de diciembre de 1995.

- JARMAN-IVENS, FREYA
2011 *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- KERMAN, JOSEPH
1983 "A Few Canonic Variations", *Critical Inquiry*, X/1, pp. 107-125.
- MARÍN, MIGUEL ÁNGEL
2014 "Contar la Historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana", *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, II, pp. 10-30.
- PEKACZ, JOLANTA
2004 "Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents", *Journal of Musicological Research*, 23, pp. 39-80.
- RAMOS, PILAR
2003 *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- TAGG, PHILIP
1982 "Analysing popular music: theory, method and practice", *Popular Music*, 2, pp. 37-67.
- VAN DIJCK, JOSÉ
2009 "Remembering Songs through Telling Stories: Pop Music as a Resource for Memory", *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Karin Bijsterveld y José van Dijck (editores). Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 107-119.
- VERNALLIS, CAROL
2013 *Unruly Media. YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- VILA, PABLO
2014 "Narrative Identities and Popular Music. Linguistic discourses and social practices", *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. Pablo Vila (editor). Nueva York: Oxford University Press, pp. 17-80.

Fauna musical. Sergio Berchenko (composición). Armands Abols (piano). Héctor Ruiz Chaochato, Pau Gasol Vall y Karina Cocq (ilustradores). Camila Calderón, Olivia Vergara, Paulina González y Carlos Valdivia (colaboración científica). Valdivia: Ministerio de las Culturas, Fondo del libro y la lectura, Fomento a la Industria/Apoyo a Ediciones - Colecciones 2023.

El compositor, arreglador y docente, Sergio Berchenko, nacido en 1973 en Santiago de Chile, inició su formación en el Instituto Escuela Moderna de Música en 1994. Desde 2009, sus composiciones resuenan en escenarios internacionales, siendo estrenadas por agrupaciones en Asia, Europa y Latinoamérica, acumulando premios y elogios. En Chile, diversas agrupaciones y orquestas profesionales, juveniles e infantiles han presentado sus composiciones. Con un Magíster en Composición Musical, forma parte del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile desde 2016, enriqueciendo el panorama musical contemporáneo con su creatividad y enseñanza de la armonía y el análisis musical.

Esta colección de tres libros, que también son partituras (música), donde se mezclan además el arte de la ilustración y la divulgación científica, fue gestionada por Berchenko. Cada libro se estructura en formato *le porello* o de "acordeón", con una extensión de 126 centímetros de largo y con seis caras plegables. Por un lado la partitura y por el otro una hermosa ilustración, que permite al músico tener

