



## Comentario bibliográfico

### **González, Juan Pablo: *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013.**

**Julián Delgado**

*Comisión de Investigaciones Científicas / Universidad Nacional Arturo Jauretche*  
*juliandelgadojulian@gmail.com*

*Fecha de recepción: 06/05/2017*  
*Fecha de aprobación: 08/06/2017*

**¿** Qué tienen en común un tango cantado por Carlos Gardel con una cumbia norteña mexicana? ¿En qué se parecen las canciones del movimiento tropicalista brasileño y las *Anticuecas* para guitarra sola de la cantautora chilena Violeta Parra? ¿En qué punto se conectan una salsa cubana y un vals peruano? América Latina es una idea que se rediseña sin cesar, un sentimiento de comunidad que se está inventando permanentemente sobre las enormes diferencias culturales, socioeconómicas y políticas que atraviesan al continente. En ese sentido, cualquier intento de definirla resulta a la vez constructivo e insuficiente: ratifica, al mismo tiempo, la actualidad de la pregunta por aquello que la unifica y la imposibilidad de ofrecer una respuesta definitiva. Esa es la tensión que recorre el proyecto del musicólogo chileno Juan Pablo González: *Pensar la música desde América Latina*.

Doctor en Musicología por la Universidad de California, fundador y primer presidente de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular (IASPM),

Juan Pablo González se desempeña actualmente como Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado SJ de Santiago de Chile y como Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de su país. Su libro puede leerse, ciertamente, como un compendio de su profuso y reconocido trabajo académico. No sólo porque, como se indica en la nota aclaratoria que acompaña la cuidada edición de *Gourmet Musical* (se incluye, además, una serie de índices temáticos), cada uno de los doce capítulos que conforman la obra ha circulado por el tradicional sendero de los congresos, las conferencias y las publicaciones en revistas y libros, sino sobre todo porque ofrecen, en su conjunto, un panorama de las diversas preocupaciones del autor.

En efecto, el abanico de temas y problemas abordados en *Pensar la música desde América Latina* puede resultar, al menos en una primera impresión, un tanto abrumador. De la evaluación del impacto de la teoría poscolonial sobre la disciplina musicológica al análisis de los “originales múltiples” de una canción de rock and roll latinoamericana de fines de los años cincuenta y del estudio de la construcción de un canon de la música de concierto chilena a la indagación sobre los procesos de hibridación en el folklore de ese mismo país: el libro de González propone ante todo una reflexión desprejuiciada sobre la música del continente. Carece del carácter exhaustivo de una obra específica, y es lógico que el interés por cada capítulo varíe de lector a lector. Pero es en su carácter abarcador, en su plasticidad para ir de lo general a lo particular o de lo “culto” a lo “popular”, que se juega su apuesta más evidente. También allí se miden, por consiguiente, sus mayores virtudes y limitaciones.

La estructura del trabajo es clara. Una “Introducción” acotada y una selección de doce capítulos que pueden pensarse como dos grandes secciones, una de cinco y otra de siete capítulos, que abordan respectivamente cuestiones del orden teórico y diferentes casos particulares. Aunque la lectura puede realizarse libremente, el recorrido sucesivo, en especial durante la primera parte, permite ir reconociendo una serie de ideas nodales en el pensamiento del autor. ¿Qué es lo que América Latina tiene para ofrecer al pensamiento sobre la música? En una definición epistemológicamente abigarrada y que acaso sería difícil sostener para un estudio específico, González comienza afirmando que su libro retoma “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” (p. 11). La música latinoamericana, caracterizada por “su extraordinaria variedad de músicas populares” (p. 13) e inevitablemente atravesada por su posición de alteridad frente los poderes coloniales y neocoloniales, vendría a jugar de acuerdo al autor un papel fundamental a la hora completar ese vasto conjunto que elige denominar como la “revuelta multidisciplinaria” (p. 12).

No se trata entonces, sencillamente, de acercarse a las expresiones musicales de América Latina desde una perspectiva musicológica despojada de los lastres más tradicionales y abierta a incorporar las preguntas y los enfoques de las ciencias sociales. El objetivo es contribuir a la construcción de esos nuevos horizontes en el estudio y la comprensión de “aspectos profundos u ocultos de la cultura mediante el escrutinio de prácticas musicales históricamente situadas” (p. 60). Pero, ¿cuál es la singularidad de la música latinoamericana? ¿Y qué es América Latina? Quizás uno de los puntos más controversiales del libro de González sea la falta de problematización de esas preguntas. Asentándose en una presunción de unidad, el autor piensa con una flexibilidad sin dudas envidiable aunque demasiado poco interrogada: ahonda en el caso chileno (su país de origen) como casi en ningún otro, considera la música brasileña (más allá de toda diferencia lingüística) pero no incluye análisis alguno sobre la música centroamericana, y sólo en un caso (el sexto capítulo, “Originales múltiples”) trabaja especialmente la dimensión transnacional o regional. Sin embargo, y acaso de forma paradójica, el desarrollo mismo del libro termina por forjar una idea posible de América Latina en la que la heterogeneidad, la historia y la posición descentrada de sus expresiones musicales juegan un papel fundamental.

“Los latinoamericanos sabemos poco de América Latina y debemos estar aprendiendo día a día sobre esta vasta, heterogénea y sorprendente región. Musicólogos incluidos” (p. 46), desafía González en el primer capítulo, “Musicología y América Latina”. Toda la primera sección del libro está marcada por esa voluntad de revisar una disciplina edificada en base al canon de la música de tradición escrita europea del siglo XIX a la luz de la pujante realidad musical latinoamericana.

González comienza por reconstruir “tres formas principales de orientar la escucha latinoamericana de la musicología en los últimos ochenta años (...) [que] corresponden al americanismo —surgido en América Latina—, al interamericanismo —impulsado desde Estados Unidos— y a los estudios latinoamericanos —desarrollados en ambas regiones—” (p. 23). Más allá de su posible interés informativo, el ajustado resumen de las principales líneas de estudio y los principales protagonistas de la investigación musicológica continental funciona como punto de partida para comprender el lugar desde el que el autor planteará su propia reflexión teórica. En efecto, partiendo de la idea de que “toda disciplina sería en sí una interdisciplina, así como cada sonido es una suma de sonidos” (p. 51), el segundo capítulo, titulado “La revuelta multidisciplinar”, releva y defiende la progresiva apertura de la musicología hacia nuevos horizontes de análisis. “Si las vanguardias 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” (p. 50), señala González. Un señalamiento que no por evidente resulta menos necesario, pero que hace lamentar la falta de una exposición más precisa de los aportes de “las humanidades y las ciencias sociales” posteriores a “las demandas de mayo del 68” (p. 47) al análisis de las expresiones musicales.

Más específico, en cambio, es el tercer capítulo, que en cierto modo funciona como complemento del anterior y en donde la perspectiva teórica del autor gana en claridad. Retomando las ideas de la teoría poscolonial (hay referencias a Bhabha, Mignolo, Quijano y Said, entre otros), González propone el concepto de *locus auditivo* o punto de escucha:

Partamos de la base de que existe un punto de escucha colonializante y un punto de escucha poscolonializante, ambos, por cierto, interesados, aunque el primero sea percibido como natural y el segundo como crítico. La escucha colonializante 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 poscolonializante, 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 (p. 66).

La potencialidad analítica (y política) de esa escucha poscolonializante queda muy bien ejemplificada en la reconstrucción del estrecho vínculo entre las primeras recopilaciones musicales etnográficas y el comienzo de la industria musical en Chile a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En uno de los pasajes más destacados de todo el libro, González relata como los ingenieros de las grandes compañías discográficas occidentales realizaban sus *recording trips* a lo largo del continente. “Obsérvate que yo te observo, léete que yo te leo, escúchate que yo te escucho, parece decirle el colonizador al subordinado (...). La autorrepresentación del subalterno no es posible bajo ningún colonialismo (...), y la mediatización de su performatividad será uno de los gestos más violentos de representación y uso del Otro por los poderes coloniales” (p. 77), concluye el autor.

Este atractivo equilibrio entre propuesta teórica y análisis concreto es dejado de lado en el cuarto capítulo, titulado “Los estudios en música popular”. Los objetivos se presentan, desde un comienzo, como demasiado generales: rastrear los principales problemas abordados por las ponencias presentadas durante los siete primeros congresos organizados por la Rama Internacional de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AI, entre 1997 y 2008. Ciertamente, la capacidad de síntesis y la fluidez en la escritura son dos virtudes del autor, y en ese sentido el resumen que realiza sirve para validar su hipótesis según la cual es la inserción de la musicología “en el campo de la música popular la que con fuerza la está llevando a su renovación ideológica y epistemológica” (p. 89). Resultan más enriquecedores, sin embargo, los momentos en los que se consigue dar cuenta de esa renovación en base a argumentos más precisos.

Es justamente lo que sucede con el siguiente capítulo, en el que González identifica en el formato de la canción popular “una serie de desafíos” concretos para la reflexión musicológica tradicional. Frente a las caracterizaciones simplistas y prejuiciosas, el autor comienza por destacar “la pluralidad de textos que convergen en la canción popular (...): lingüístico, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo” (p. 99). Pero yendo un paso más adelante aún señala asimismo que:

(...) Este verdadero racimo textual se va formando en distintos momentos de la puesta en marcha de la canción (...) y en los distintos espacios sociales en que habita. Vale la pena considerar lo que el

historiador y antropólogo español Caro Baroja 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 estos podemos agregar el tiempo del que la reinterpreta, del que la recrea o versiona, del que la reescucha y del que la analiza (p. 109).

El título del capítulo sintetiza, entonces, de un modo más claro, el reclamo de renovación epistemológica que marca la impronta de la primera parte del libro: la necesidad imperiosa de pasar “De la canción-objeto a la canción-proceso”, es decir, de abrazar una perspectiva multidisciplinar que permita dejar de pensar la canción popular (y la música en general, se podría agregar) “como objeto examinable” para comenzar a entenderla en toda su complejidad, “como proceso observable” (p. 111).

La reconstrucción de los diversos itinerarios trazados por la canción “Marcianita”, al que se dedica el sexto capítulo, es el caso específico que le permite a González comenzar a afrontar el reto lanzado (o, si se quiere, el compromiso contraído). Compuesta en 1959 en Santiago de Chile por Galvarino Villota y José Imperatore, grabada por primera vez ese mismo año por el cuarteto vocal chileno Los Flamings, “Marcianita” tuvo sin embargo una veloz difusión por todo el continente latinoamericano (e incluso por España) gracias a las versiones que diferentes artistas registraron en los años inmediatamente posteriores. A través del análisis atento y la comparación de esos “originales múltiples”, el autor consigue explicar la paradoja de que mientras para el público chileno la canción pudo simbolizar “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” (p. 120) para otros públicos (el argentino, el brasileño, el español) “Marcianita” se haya convertido justamente en un emblema de los comienzos del rock and roll y la música juvenil local.

Con diversas intensidades, la segunda parte del libro continúa ahondando en este tipo de intervenciones más puntuales. Más ordenados que sistemáticos y exhaustivos y más descriptivos que interpretativos, los distintos artículos de González recorren un arco temático variado pero focalizan, con una única excepción en el décimo capítulo, en el caso chileno. Y aunque, por cierto, pensar la música desde Chile sea sin dudas una forma de pensarla desde América Latina, la falta de referencias precisas a otros espacios y otras expresiones musicales del vasto continente conspira a

la vez contra el interés y las expectativas de un lector posiblemente entusiasmado por las motivaciones esgrimidas al comienzo de la obra.

Lo que González no resigna, en cambio, es su desprejuicio para abordar con originalidad las formas musicales más diversas. El séptimo capítulo, “La mujer sube a la escena”, recupera y potencia la perspectiva de género esbozada al final del texto sobre “Marcianita” para trazar una tipología 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” (p. 130). Siguiendo a Susan McClary, el autor encuentra en estas cuatro figuras un punto de partida para plantear el problema de la construcción musical de lo femenino pero también para pensar, en clave histórica, los alcances y límites de la incorporación de la mujer chilena tanto a la vida civil de la nación como a su escena musical.

No parece casual, en ese sentido, que González elija comenzar el octavo capítulo afirmando de modo contundente que “en términos generales, Chile se percibe como un país conservador” (p. 144). De hecho, ese estudio sobre las relaciones entre “Tradición, modernidad y vanguardia” en la obra de distintos músicos de concierto (se destaca la figura de Roberto Falabella) y populares (Violeta Parra y Víctor Jara), como la reconstrucción de la experiencia artística del conjunto Los Jaivas en los términos de una “Vanguardia primitiva” que se propone en el capítulo nueve, confirman la decisión del autor de poner el foco en aquellas expresiones musicales que a lo largo de los años sesenta pudieron conmover los fundamentos éticos y estéticos de la sociedad chilena.

Los artículos de González identifican ese contraste con claridad, aunque recaen a veces en ciertos idealismos. La apuesta musical de Los Jaivas, por ejemplo, es relatada de modo un tanto llano en base a los testimonios de los propios protagonistas: aseveraciones del estilo “yo quería tocar con mi guitarra una música precolombina’, apelando a una ‘memoria genética indígena’ del chileno” (p. 169) (las palabras corresponden al guitarrista del grupo, Gato Alquinta) son así asumidas como ciertas en vez de ser utilizadas como puertas de entrada para problematizar el imaginario indigenista del hippiesmo chileno. Algo parecido ocurre en “Contracultura de masas”, el décimo capítulo del libro, que presenta “la desterritorialización de los lenguajes practicada por mú-

sicos brasileños y chilenos en los años ochenta” como parte “de los más *avanzado* de la escena musical popular latinoamericana” e interpreta las acciones de esos artistas de acuerdo a su “*naturalidad* antisistémica” (pp. 188 y 182, las cursivas son mías).

Más allá de estas críticas puntuales, y del ya mencionado predominio de un tono descriptivo e informativo por sobre las apuestas interpretativas, la voluntad permanente de González para amplificar la mirada musicológica (o, sería más correcto decir, el oído musicológico) tiene un doble efecto. Habilita, por un lado, las lecturas aleatorias e incluso selectivas. Pero ofrece al mismo tiempo, en el conjunto, un mosaico de temas y perspectivas que es en sí mismo una declaración de principios epistemológicos. Basta con comparar los dos últimos capítulos para constatar la contundencia de esa apuesta. El onceavo, “Raíces y globalización”, indaga en los vínculos entre la globalización de la cultura y “una serie de mezclas desarrolladas por músicos chilenos que han ampliado notoriamente tanto el concepto de folclor como el de raíz” (p. 189). El doceavo, “Construcción sonora de la nación”, demuestra como “a pesar de ser construido desde la periferia artística de Occidente” el canon de la música de concierto chilena “revela un intento por mantener el *statu quo* de la construcción canónica centroeuropea” (p. 218).

“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” (p. 11), escribe el musicólogo chileno Juan Pablo González en la introducción de *Pensar la música desde América Latina*. Aunque acaso sería más justo invertir los términos de la argumentación: no es la singularidad de la música latinoamericana, algo a la vez evidente y extremadamente difícil de comprobar (¿qué música no mercería ser descripta como “apasionada y rítmica, pero también triste y reflexiva?”), sino la posibilidad de valerse de ella como un prisma a través del cual reflexionar sobre las dimensiones estéticas, socioculturales, económicas y políticas de la creación musical lo que su libro demuestra de una forma rotunda.