

**GONZÁLEZ, J. P. (2013). PENSAR LA MÚSICA DESDE AMÉRICA LATINA.
SANTIAGO: EDICIONES UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO.**

Felipe Padilla P.

Universität Luzern, Suiza.

“Pensar la música desde América Latina” (2013a) es la presentación final y estructuradas dentro de un cuerpo argumentativo general de las investigaciones, reflexiones y publicaciones que el musicólogo chileno Juan Pablo González ha realizado durante los últimos 25 años (González, 1986, 1990, 2008, 2009, 2013b). El énfasis que el autor da a su libro se concentra en la inclusión de la música popular en la discusión musicológica general y latinoamericana en particular, como también de las dificultades epistemológicas, teóricas y metodológicas que este ejercicio supone. El hilo conductor de su exposición se construye sobre dos ejes, el primero es la inclusión de las formas populares de expresión musical dentro del objeto de análisis de la musicología, la cual en sus vertientes más clásicas ha tendido de desatender a la música popular debido a su aparente reticencia a quedar fijada en papel para su análisis formal. Esto más que ser un problema, a juicio del autor, es una ventaja ya que obliga a la disciplina a abrirse a espacios de discusión e interdisciplinariedad al interior de las ciencias sociales y humanidades. Las cuales permiten renovar, redefinir y afinar aún más las herramientas conceptuales y metodológicas de la musicología. Sin embargo, y aquí su segundo eje de análisis, esta redefinición del trabajo musicológico abarca también particularidades que sólo el análisis dentro del contexto latinoamericano puede traer a la luz. A partir de ello el autor desarrolla una serie de reflexiones anclado en perspectivas teóricas que resaltan este punto, particularmente desde lo que se ha conocido como estudios postcoloniales, los *Cultural Studies*, el post-estructuralismo y en menor medida algunas perspectivas de género e identidad derivadas del último.

En términos generales el libro se estructura a partir de dos secciones. En la primera, que comprende sus cinco primeros capítulos, González muestra los paradigmas comunes sobre los cuales un objeto como la música ha sido pensado en el contexto latinoamericano junto con las transformaciones que estas lecturas “discursivas” de la música latinoamericana han

experimentado desde fines del siglo XIX hasta hoy (Cap. 1). Esta variedad de discursos musicológicos, propone el autor, es resultado de una suerte de “revuelta multidisciplinar” que trae consigo la introducción de nuevos principios epistemológicos para el trabajo de todas las disciplinas que observan a la música como una parte de sus quehaceres (antropología, historia, sociología, estudios literarios, etc.) y desde las cuales la musicología latinoamericana se proveerá de nuevas perspectivas para sus análisis. Esta revuelta disciplinar es el objeto del segundo capítulo. A partir de esta reflexión sobre la “revuelta disciplinar”, el tercer capítulo da pie a la introducción de una de sus ideas clave, como es la del análisis musicológico desde “puntos de escucha”. Los “puntos de escucha” son disposiciones de un locus auditivo desde los cuales es posible articular la distinción colonizante/poscolonizante. Para el autor, este locus auditivo canalizado a través de puntos de escucha colonizantes o poscolonizantes da lugar a una plataforma adecuada para entender y escuchar la música latinoamericana y sus formas de dominación o liberación desde una perspectiva poscolonialista. Por ejemplo, el tratamiento dado a la música popular latinoamericana por los medios de masas y la industria cultural abriría espacio para el análisis de un punto de escucha colonizante, o el escuchar cómo la música popular es utilizada para la expresión de identidades propias de lo latinoamericano sería, por el contrario, un punto de escucha descolonizante en tanto supone la construcción de un “otro” dentro de una modernidad eurocéntrica. El cuarto capítulo es una recapitulación de las discusiones que la musicología como disciplina ha sostenido dentro de América Latina respecto de la música popular. El capítulo apunta a dar cuenta de qué se ha hecho, cómo se ha hecho y cuáles han sido sus consecuencias, acompañado de un contrapunto de la discusión europea y norteamericana al respecto. Para terminar cerrando la primera sección del libro con el que parece ser uno de los mayores aportes conceptuales del libro, la idea de “canción-proceso”. A través de este concepto González intenta atrapar analíticamente la multi-textualidad inherente a la emergencia de la música popular en diferentes espacios sociales, y de cómo articular estas diferentes textualidades en una emergencia que más que referir a la canción como un algo objetivable, ya sea a través de grabaciones o partituras, es más bien sólo observable en el entrecruce de miradas múltiples que atienden a diferentes particularidades de la expresión y composición musical (Cap. 5).

La segunda sección del libro, que va desde el capítulo 6 al 12, se concentra mayormente en los análisis empíricos que el autor ha realizado durante su carrera. El capítulo 6 explora la idea de

“originales múltiples”, observando con atención cómo la grabación de una canción particular – *La marcianita* – en un momento determinado históricamente, da lugar a múltiples reinterpretaciones del mismo tema y cómo las formas de entender estas canciones y sus connotaciones también se transforman en el proceso. Estas cambian a partir del contexto de referencia en donde son llevadas a cabo, así como esta transformación también se sostiene en la lectura que los músicos hacen de la obra y de su linaje artístico (el cual además no es siempre del todo evidente para estos). El capítulo 7 se enfoca desde una perspectiva de género en la participación de la mujer en el contexto de la música latinoamericana a lo largo del siglo XX. Especialmente interesante resulta a este respecto su análisis de la mujer como intérprete o compositora y la discusión sobre la escasez de mujeres compositoras, así también como su análisis de discursos de clases y lecturas hegemónicas llevadas a cabo por las revistas musicales de la “Nueva Ola” con algunas de sus artistas. En el capítulo 8, González introduce otro de los conceptos clave del libro: “vanguardia musical”. A partir de éste el autor analiza los modos de hibridaje entre formas musicales que hasta ese momento habían parecido ajenas unas a otras, primero observando a una serie de compositores de los años 50 y su intención de incluir formas musicales vernáculas en sus composiciones de un carácter marcadamente docto y cómo este proceso está cruzado por las pretensiones políticas y sociales de los músicos propias de fines de la década de los 50’ y los 60’. A partir de ello, describe cómo este proceso abrió el espacio necesario para incluir a la música popular dentro de los criterios estéticos y artísticos generales y conduce a que formas musicales de expresión popular (particularmente el folklore latinoamericano) comiencen a ser consideradas como formas de expresión artística en plenitud y no sólo como espacios de entretenimiento para las masas; las figuras de Violeta Parra, Víctor Jara, Luis Advis, Inti-Illimani y Quilapayún van a ser fundamentales en este proceso. Este encuentro entre lo popular y la producción artística formal anclada a conservatorios o escuelas de arte va a ser caracterizado a partir del concepto de “vanguardia primitiva”, y estudiado para el caso de los Jaivas (Cap. 9). La relación entre una cultura de masas - en la cual la producción artística parece orientarse primariamente al entretenimiento y no al goce estético - y las vanguardias artísticas - las cuales a su vez a partir de la década de los 60 comienzan a tomar elementos de la cultura de masas para sus composiciones - es abordado en el siguiente capítulo (10), viendo cómo este cruce produce la emergencia de formas de expresión artística contraculturales. Estos fenómenos son observados más de cerca para los casos de Brasil y Chile a partir del surgimiento, desde fines de los 70’ y durante los 80’, de teatros dedicados casi

exclusivamente a estas manifestaciones artísticas y de bandas que se concentraron en esta ecléctica práctica musical, la trayectoria por esos años del grupo chileno Fulano será un ejemplo de ello. El capítulo 11 revisa las formas de hibridaje entre las músicas locales de los contextos latinoamericanos y su mezcla con músicas extranjeras. Así González propone el concepto de “raíz folklórica” para explicar las formas de hibridación al interior del folclore latinoamericano y en análisis de los mecanismos sobre los que este hibridaje fue llevado a cabo, para luego extender este análisis a los espacios de globalización que enfrenta la creación musical latinoamericana en las últimas décadas del siglo XX, introduciendo ahora los conceptos de “postfolclore” y “raíces hidropónicas”. El libro cierra (Cap. 12) con un análisis de la construcción del canon musicológico latinoamericano y chileno a partir del análisis de 40 obras principales y cómo su abordaje analítico ha generado la formación de un statu quo dentro de la producción musical latinoamericana a los ojos de la musicología.

En lo que sigue me gustaría revisar brevemente la propuesta del autor desde una perspectiva sociológica, destacando los principales aportes que el abordaje musicológico y desprejuiciado de González puede aportar para los estudios de una sociología de la música. En el libro una serie de conceptos y abordajes teórico-metodológicos pueden iluminar aspectos algo controversiales de la discusión sociológica contemporánea sobre la música. Uno de los mayores discusiones contemporáneas al interior de la sociología de la música – y de la sociología del arte en general – es si puede el sociólogo decir, o no, algo sobre la obra misma (Becker, 2006) y no restringir su mirada sólo a los espacios sociales que dan lugar a la creación artística (Bourdieu, 1995), o cómo los individuos pueden utilizar estos espacios para desarrollos estéticos de sus agencias sociales, individuales o colectivas (Alexander, 2008; DeNora, 2000; Woodward & Ellison, 2010), o a cómo se desarrolla el consumo y gusto por las obras de arte y la música en particular (Bourdieu, 1984; Hennion, 2002). En ese sentido el concepto de la “canción-proceso” resulta sumamente interesante en relación a la perspectiva de observación que propone, en tanto exige al cientista social el desarrollo y combinación de los distintos y variados textos, y por tanto de técnicas de análisis, en los cuales una canción se despliega en la comunicación social. González identifica al menos cinco dimensiones desde las que estos textos pueden ser estudiados – los que si bien en ocasiones parecen mezclarse, no siempre apuntan a lo mismo: textos lingüísticos, musicales, sonoros, preformativos, visuales y discursivos. El autor considera que un abordaje apropiado a la canción como unidad de

expresión artística musical debiese hacer confluir estas diferentes perspectivas, sin embargo también reconoce en la propuesta la dificultad de hacer confluir conocimientos particulares a diferentes disciplinas en las ciencias sociales. Aun así, tal como González lo hace a lo largo de su libro, y cómo la discusión contemporánea parece indicar, una buena aproximación al fenómeno requiere insoslayablemente de un multi-abordaje, tanto temático como disciplinario (Becker, 2006, pp. 26–7; Berliner, 1994).

Una segunda herramienta teórica-conceptual propuesta en el libro es la de “puntos de escucha”, los cuales son usados por el autor para observar instancias de colonialidad y poscolonialidad a partir de las formas identitarias que individuos o colectivos pueden desarrollar desde el consumo musical en el contexto latinoamericano. Si bien el concepto se encuentra bien incorporado en una matriz teórica de carácter poscolonial y crítico, también deja entrever una apertura a ideas como la observación de segundo orden (Luhmann, 2000) o la deconstrucción (Lehmann, 2007). Así, a partir del establecimiento de puntos de escucha, sería posible tomar distancia o deconstruir formas de producción musical y develar algunos principios de los espacios sociales y geográficos en los que estas formas musicales son generadas – sean estos campos de producción artística o un sistema del arte históricamente diferenciado (Hartard, 2010; Laermans, 1997); como también dar ciertas luces respecto del desarrollo de identidades sociales como formas de autodescripción de grupos o colectivos sociales que pueden venir a influir en otros espacios de socialidad a lo largo de la historia (Stäheli, 1997).

Finalmente, el concepto de vanguardia y su emergencia a partir de la combinación y supresión de distinciones clásicas dentro del campo musical - por ejemplo, entre música de entretenimiento y música seria (Adorno, 1990) - y cómo esto parece generar una dinámica al interior de los espacios de producción artística en la que estos se autonomizan o diferencian de otros espacios de la vida social. El concepto de vanguardia se vuelve también relevante como aproximación empírica para el caso de la música en el contexto latinoamericano. A partir de ello se desprenden una serie de preguntas de interés sociológico. Por ejemplo, ¿en qué medida la producción artística y su autonomía es dependiente de los espacios geográficos en los que se desarrolla o ésta está más bien mediada por la inclusión de estas creaciones en espacios comunicativos que van más allá del contexto geográfico local?; Y a su vez, ¿cómo esta

autonomía va a permitir la apertura de estas formas musicales a espacios de difusión musical de carácter global? González dice algo al respecto en términos de la clasificación de las músicas latinoamericanas bajo la etiqueta de *world music*, sin embargo aún quedan ahí espacios de análisis más extensos respecto del siglo XX latinoamericano, la mundialización de su producción artística y musical y los mecanismos en los que se ha sostenido y sostiene este proceso.

Al cierre algunas críticas. Uno de los problemas que se pueden extraer del libro es que en ocasiones la elevada combinación de perspectivas teóricas divergentes genera problemas de carácter epistemológico en el análisis. Particularmente, la adscripción general a los estudios postcoloniales puede ensombrecer ciertos espacios del análisis en términos del funcionamiento de los mecanismos de mundialización de la música latinoamericana, como también dar por supuesto a algunos factores que dan cuenta del carácter particular de la música en América Latina. Ese juego entre lo particular de América Latina y la universalidad de la música como medio de expresión artística transcultural, en ocasiones no parece resuelto del todo. Lo cual, a su vez, es potenciado por el enmarque del libro en contextos teóricos y epistemológicos post-modernos que observan con sospecha cualquier perspectiva de conocimiento universalizante. En términos más formales, en ocasiones se extraña una mayor profundización del autor en algunas de sus ideas o la ampliación del debate con otros autores. Si bien el libro parece estar orientado a musicólogos y científicos sociales en general, y en ese sentido entrega una concisa revisión de lo hecho y discutido en instancias académicas como los grupos de estudio de la música popular en América Latina, se extraña una discusión dialógica de estos trabajos. A pesar de estas críticas, el libro destaca como pieza fundamental para todo cientista social que se quiera acercar, desde los albores del siglo XXI, a las temáticas de la música en general, y de sus particularidades geográficas, estilísticas o institucionales en el contexto latinoamericano e histórico del siglo XX.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1990). On Popular Music. In S. Frith & A. Goodwin (Eds.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word* (pp. 256–267). New York: Routledge.
- Alexander, J. C. (2008). Iconic Experience in Art and Life: Surface/Depth Beginning with Giacometti's Standing Woman. *Theory, Culture & Society*, 25(5), 1–19.
- Becker, H. S. (2006). The Work Itself. In H. S. Becker, R. R. Faulkner, & B. S. Gimblett (Eds.), *Art From Start to Finish* (pp. 21–30). Chicago: University of Chicago Press.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press.
- González, J. P. (1986). Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, XL(165), 59–84.
- González, J. P. (1990). Expresión y Expresividad en Música: un Problema Semántico y Filosófico. *Revista Musical Chilena*, (174), 5–26.
- González, J. P. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? *Revista Transcultural de Música*, 12, 1–14.
- González, J. P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXIII(23), 195–210.
- González, J. P. (2013a). *Pensar la música desde América Latina*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, J. P. (2013b). Chile y Bolivia unidos por la misma música. *El Mercurio*, p. E10. Santiago.
- Hartard, C. (2010). *Kunstaunomien. Luhmann und Bourdieu*. München: Verlag Silke Schreiber.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Buenos Aires: Paidós.
- Laermans, R. (1997). Communication on Art, or the Work of Art as Communication? Bourdieu's Field Analysis Compared with Luhmann's Systems Theory. *Canadian Review of Comparative Literature*, (March), 103–113.

- Lehmann, N. (2007). The Work of Art as a Network - Towards a Post-Deconstructive Aesthetics. In N. Lehmann, L. Qvortrup, & W. Bo Kampmann (Eds.), *The Concept of the Network Society: Post-Ontological Reflections* (pp. 113–180). Frederiksberg: Samfundslitteratur Press.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.
- Stäheli, U. (1997). Exorcising the “popular” seriously: Luhmann’s concept of semantics. *International Review of Sociology*, 7(1), 127–145.
- Woodward, I., & Ellison, D. (2010). Aesthetic Experience, Transitional Objects and the Third Space: The Fusion of Audience and Aesthetic Objects in the Performing Arts. *Thesis Eleven*, 103(1), 45–53.