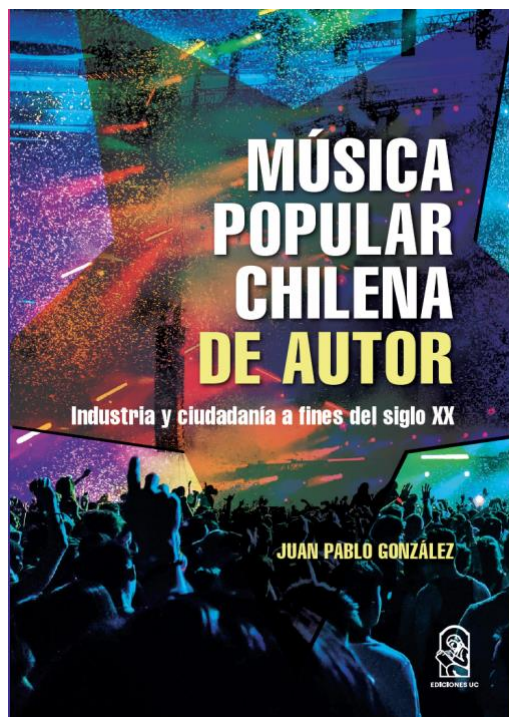




**Juan Pablo González. 2022. *Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Santiago: Ediciones UC, 556 pp.**

Julio Osses  
Escritor y crítico de música  
julio.osses@gmail.com



<https://ediciones.uc.cl/musica-popular-chilena-de-autorindustria-y-ciudadania-a-fines-del-siglo-xx-config-9789561430013.html>

El más reciente libro del escritor y musicólogo Juan Pablo González da cuenta de una década cargada de afectaciones y simbolismos, la del fin de milenio en Chile. Eran tiempos difíciles para los rebeldes. El *establishment* de la industria musical parecía seguir percolando, de una u otra manera, toda la actividad artística. Entrando en la década, Los Prisioneros habían estallado antes de marchitarse, dejando como legado *Corazones* (1990), un disco cautivante, que reunió la tradición setentera AM con el tecno-pop de discoteca y radio FM. Mientras, La Ley pareció enunciar el signo de lo que serían los tiempos: bandas profesionales, meticulosas en lo

visual, con mayor acceso a instrumentos, tecnología y formación de intérpretes. Todo eso sirve como telón de fondo para este libro.

El autor culmina así su saga musical por el siglo XX, una que publicación tras publicación ha sido manantial de información para construir una historia del país desde un punto de vista totalmente nuevo, algunas de ellas ahondando en el aspecto social de los movimientos, y otras desde lo técnico y teórico. Así, el corpus académico escrito de González ha oscilado entre las chinganas de principios de siglo y la contracultura de los 80 (González 2017), pasando por las armonías, la composición y la rítmica (González 2022: 199-503).

En *Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX*, el autor profundiza la apuesta. Incorpora la precisión semántica de música autoral, porque explica –citando a Dahlhaus (2012)–: “El problema surge al querer valorar una música que sí posee grados de funcionalidad, es decir, que sirve para algo”, a diferencia del juicio estético tradicional, enfocado en la “inutilidad” del arte. En su prólogo, González se refiere a la problemática académica de esta área en la segunda mitad del siglo XX diciendo que “Las limitaciones de los recursos teóricos y analíticos que la musicología presentaba para el estudio de una música popular conformada por distintas medialidades, como veremos en este libro, llevó a algunos investigadores a desistir de ese camino y prestarle más atención al modo en que esta música era socialmente construida” (p.11)

Estas disquisiciones revelan la medida que el autor usa para esquivar la vieja vara que separa la música en dos vertientes, una secular y otra sacra, la música del pueblo y la alta música, el espectáculo en un extremo y el arte en la otra orilla. El profesor González le pone el dedo encima a lo que conocíamos como música autoral –o “cantautora”– y la declara “monoautoral”, para identificar así lo que durante mucho tiempo ha inclinado la balanza de la musicología hacia lo latinoamericanista y sus géneros “nobles” como “samba, tango y folclore de autor” (p.12). En este libro interesa lo “poliautoral”, causa de la dimensión intermedial de la canción popular de fines de siglo.

A diferencia de anteriores publicaciones de su corpus literario, este es un proyecto solista, en el que González ha manufacturado una pieza de consulta con carácter de definitivo. En “Musicología popular” (p. 21), el capítulo de apertura, encontramos una guía rutera perfecta para el oficio de escribir de música en plena “era de la distracción” (Thompson 2018), la edad del acceso total a géneros musicales que han sido estudiados “por partes separadas” (p. 13), y que en esta impronta intenta abordar en conjunto, aunque siempre respetando sus especificidades (p. 13). Luego de disectar el período con la exhaustiva relación de hechos del segundo capítulo, en los capítulos 6 al 8 el autor reseña treinta discos, rodeado de un grupo de colaboradores para incorporar factores que van desde la incipiente crónica musical que floreció en el período post dictadura, hasta el discurso intermedial, que reconoce a la gráfica de carátulas y los videoclips promocionales como antecedentes importantes para el análisis de una canción. *Música popular chilena de autor* se presenta entonces como una especie de *matrushka* rusa, en que cada sección contiene no sólo a la anterior, sino que también lleva de pasajero al historial académico de González, quien ha dedicado su carrera a “pensar la música” (González 2012), como reza el título de uno de sus libros más audaces, en el que se ha liado con objetos de investigación de naturaleza tan misteriosa como la escucha poscolonial y el carácter multidisciplinar de lo musical. Todo ello late en estas páginas.

La elección de los discos revisados –categorizados por género– es otro factor de interés. No siempre gravitando alrededor de lo canónico y lo obvio, el autor parece haberse dejado guiar no sólo por lo simbólico, como el primer disco de Inti-Illimani, Illapu o Isabel Parra tras el exilio,

sino también deja la impresión de haber dejado fluir el buen gusto y el peso historiográfico, escogiendo, por ejemplo, a Los Tres en *La espada y la pared* –gusto de los críticos–, por sobre *Fome* –gusto de los fans–. “El problema de la identidad nacional en el pop-rock comenzará a ser relevante para la crítica a partir de este disco de Los Tres, pues la banda ya alcanzaba desarrollo artístico y venía haciendo guiños a la cultura tradicional chilena, especialmente urbana. De hecho, gran parte de las alabanzas al disco destacan su contribución a la conformación de un sonido chileno y latinoamericano del pop-rock” (p. 351). O a La Ley en ascenso de *Doble Opuesto* –opción de la crítica–, por sobre la banda consagrada de *Invisible* –elección probable de los fans y la industria–: “Se trata de un disco que habría marcado un antes y un después en el desarrollo del pop-rock chileno por su nivel profesional y la sofisticación de los arreglos, en comparación a lo que venía sucediendo en los ochenta [...] una etapa de gran explosión creativa, pero con pocos recursos técnicos y muchas trabas productivas” (p. 372).

Son decisiones sutiles como estas las que consiguen un compendio de alto octanaje histórico. En el listado de discos revisados parece sobrar nada y ausentarse muy poco. Están presentes, por ejemplo, ideas sobre el carácter nómada de Joe Vasconcellos: “No solo se trata de dónde ir, sino de dónde permanecer, pregunta que queda abierta en sus discos. No permanecer en ninguna parte o estar en varias partes a la vez es la arriesgada apuesta de Joe Vasconcellos en los noventa” (p. 254); la relevancia de la técnica de grabación en Chancho en Piedra: “Las bases fueron grabadas con todos los instrumentos a la vez, como si estuvieran en vivo, logrando un sonido potente y robusto, ecualizado hacia las frecuencias medias, más que bajas. Es un sonido que le otorga identidad a la banda, anunciando el impacto que lograron y su compromiso con la sonoridad en vivo” (p. 479); la relevancia intermedial de lo erótico en el concepto de *Mama Funk* (1995), primer disco de Los Tetos: “El arte de carátula parece ser la representación de una concepción estética de la banda sobre su propia música y, en este caso, del título del disco, que utiliza esta figura femenina y la convierte en símbolo de la propia fuente del funk”; la esencia transgresora del grupo Pánico: “Contribuyendo a los pocos chispazos de destape chileno, Pánico desplegaba una especie de espectáculo burlesque, en el que glorificaban lo socialmente inaceptado –como el consumo de drogas y la libertad sexual– y denigraban lo socialmente dignificado” (p. 433); los significantes ocultos en la carátula del debut de Lucybell: “El bloque de texto nos recuerda este movimiento constante, pues resulta muy difícil fijar la vista y seguir cada línea, como cuando contemplamos la superficie del agua. Esta puede ser una invitación a olvidarnos de seguir, o incluso, de analizar las letras, y solamente perdernos en el sonido del disco en general” (p. 383); o lo importante que es para nuestra historia musical femenina el debut de Javiera y Los Imposibles: “Javiera Parra constituye un buen ejemplo de construcción de autoría desde la cantante, que es quien encarna la canción: la hace nacer y queda identificada con ella para toda una audiencia, la haya escrito o no. Además, si bien Álvaro Henríquez compuso y produjo la mayor parte de las canciones de este álbum debut, siempre habría existido cierto control autoral de Javiera sobre el disco, participando, de una u otra manera, de su proceso de producción, y siendo la *frontwoman* de la banda que lo grababa” (p. 361-362). Todos estos artistas, caras visibles de lo que la industria de la época autodenominó Nuevo Rock Chileno.

Jorge González –figura paternal del pop y el rock local– está por partida doble, con su imprescindible *Corazones* y también el hasta hoy incomprendido álbum homónimo de pop confesional *radio friendly* que inicia su década artística errante. Mauricio Redolés, Fulano y Carlos Cabezas se acomodan en el capítulo cinco, denominado “Contracorrientes: Industria y vanguardia”, una categoría que parece haber sido creada para estos personajes iconoclastas, en la que también se cuele, con justa razón, el hasta hoy inclasificable compositor Andreas

Bodenhofer. La puerta queda abierta entonces para que la musicología recoja el guante y en el futuro se haga cargo de la ausente escena rockera más alternativa, como el *trip hop* / ambiente de Shogun, el ska punk anárquico de La Floripondio o el *noise* rock de Congelador.

“Las canciones y los sonidos que se fabrican y se comercializan han pasado a formar parte de la memoria colectiva de la gente, que los utiliza para marcar el paso del tiempo” (Frith et al. 2001) dice la introducción de ese exquisito tratado de lo popular que es *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, y esta publicación hace justicia a la idea. El musicólogo González sabe de esto, porque si bien ha indagado lo suficiente en la composición contemporánea, el latinoamericanismo y las vanguardias, su corpus de investigación se ha centrado en la sociología de la música vernácula. Esa que en lo aparente “no da” tanta sustancia para investigarla, pero que importa pues en la estética de las canciones de radio, en la tecnología que empuja su grabación y en los significantes de cada una de sus decisiones creativas, subyacen universos plenos de lecturas posibles, que, hilvanadas con un *blending* de destreza literaria y templanza académica, hablan tanto y más de los pueblos en que nacen que la historiografía convencional, esa que agrupa un hecho tras otro, buscando situar un norte simbólico de significados.

El corazón del libro busca abordar una década de música reciente, que aún no había sido observada apropiadamente en la perspectiva musicológica. González se sitúa, así, dentro de una paradoja succulenta: estirando él mismo los límites del formato académico, parece generar un nuevo canon de literatura musical, porque en los años previos a los noventa es difícil, sino imposible, hallar cronistas que construyan una observación del fenómeno que no llegue hasta la parsimonia académica, pero despegue, sin duda, de la crónica banal y/o de *retail* sobre discos y lanzamientos, tan abundante en las publicaciones de rock y la prensa periódica.

## Bibliografía

- González Juan Pablo. 2017. *Des/Encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Frith, Simon, Will Straw y John Street eds. 2001. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guerra, Cristian. 2013. Reseña: Juan Pablo González. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes. Revista Musical Chilena*, 67/220: 108–110.
- Thompson, Derek. 2018. *Hit makers: The science of popularity in an age of distraction*. Nueva York: Penguin Books.