

JUAN PABLO GONZÁLEZ

**MÚSICA POPULAR CHILENA DE AUTOR. INDUSTRIA Y CIUDADANÍA A
FINES DEL SIGLO XX**

AUTOR'S CHILEAN POPULAR MUSIC. INDUSTRY AND CITIZENSHIP AT THE
END OF THE 20TH CENTURY

Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago, 2022, 556 págs.

Mg. Nelia Figueroa
Investigadora independiente
*Chile**

Música popular chilena de autor es la última publicación de Juan Pablo González Rodríguez, con la cual el autor termina de abordar desde una perspectiva cronológica el trabajo iniciado el año 2005 con el libro *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* que escribió junto a Claudio Rolle. Tiene ocho capítulos y un epílogo, de los cuales los dos primeros están dedicados a explicar el marco teórico, la selección de la muestra y el contexto en el que se inserta la música de la década de 1990. Los seis siguientes ofrecen al lector un análisis de los álbumes elegidos y de un sencillo de ellos, el cual permite profundizar en el conocimiento del sonido de la banda.

En el primer capítulo el autor se presenta y sugiere una guía de lectura para fanáticos, académicos y críticos musicales. Instala a la musicología al interior de los estudios de música popular, área del conocimiento integrada por diferentes disciplinas. Propone un marco teórico, donde el concepto *música popular autoral* se explica bajo el término *autoralidad* en los años 50' que se relacionaba a una música noailable, mientras en los años 80' el baile y la reflexión de Los Prisioneros vinculó al rock chileno con la música autoral. Además, señala que para el público esta música debe ser auténtica y honesta.

González pone en valor el trabajo realizado por los críticos musicales y especifica cómo estas fuentes periodísticas se transformaron en un material relevante para su investigación. Asimismo, adelanta cuál será el contenido de los sencillos que analizará: la letra, las vocalidades, un análisis musical (armonía, forma) y un análisis de la grabación. Uno de los elementos en que hará énfasis, y que en sus publicaciones anteriores había sido usado preferentemente como fuente para obtener información o documentar los acontecimientos de una época, serán las imágenes vinculadas al álbum. Estos elementos, junto a los discursos de músicos, críticos y fanáticos, es lo que el autor denominará *intermedia interna* y *externa*, respectivamente.

* Correo electrónico nelfi2@gmail.com ORCID 0000-0001-6582-2900

El segundo capítulo inicia con un análisis de los años 90'. Aborda la figura de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) en relación a la industria y el pago de derechos y la institucionalidad cultural gubernamental. Los espectáculos en vivo y la realización de grandes conciertos cobran un lugar protagónico para comprender cómo se generaron espacios que propiciaran este tipo de actividades durante la democracia. El último subcapítulo está dedicado a la industria discográfica. Aquí se realiza una descripción de los soportes y se destaca la relevancia que han tenido los diferentes formatos para preservar los registros. Además, revisa la producción independiente y el fenómeno de la grabación en estudios y home estudios junto con la producción y la masterización a fines del siglo XX.

Tal como lo anuncia el subtítulo del libro, los análisis que se desarrollan desde el tercer capítulo muestran de forma explícita el vínculo que las bandas tuvieron con la industria discográfica noventera. Esto permite observar cómo esta lo propició y cómo las bandas negociaron con ella para lograr sus concretar sus ideas estéticas.

El tercer capítulo da inicio a los estudios de caso de la música de los años 90 y reúne a cuatro grupos de la Nueva Canción: Inti Illimani, Quilapayún, Isabel Parra e Illapu. Cada análisis posee particularidades, sin embargo, el autor ofrece una estructura que se repetirá durante los próximos capítulos y permitirá al lector no solo centrarse en los mismos aspectos e ir familiarizándose con el léxico musical, sino que también se convertirá en un ejemplo de cómo se puede hacer un análisis de una canción o sencillo de música popular de interés para diferentes públicos. Comienza con una explicación del contexto en el cual se creó el álbum, donde muchas veces la prensa ocupa un lugar importante no solo para brindar información, sino también para comprender las conceptualizaciones y reflexiones que se generaban junto a la creación de los álbumes. Posteriormente, especifica cuál es el sencillo que analizará considerando los siguientes aspectos: voz, forma, transcripciones musicales de momentos descritos como fundamentales, volumen, arte de la carátula, videoclip, comentarios del público en YouTube, entre otros aspectos.

El subcapítulo de Inti Illimani profundiza en “Equipaje del destierro” del álbum *Andadas*. Explica la influencia de la música latinoamericana y europea que se percibe en él. Se refiere a la importancia del viaje para desarrollar el concepto del álbum, lo cual se refleja en el sencillo analizado. En él la participación de una orquesta y un coro muestran las relaciones con la música de tradición escrita y además le permiten a González instalar el término *sonoridad escalonada* para explicar cómo se integran los grupos en la misma pieza.

Al referirse a Quilapayún ofrece una definición del concepto autoral de acuerdo a la banda, el cual se basa en el vínculo con la música de tradición escrita y la música considerada no comercial. El autor destaca la relación que Quilapayún posee con compositores doctos y el cancionero latinoamericano. Concibe a la agrupación bajo el término *world music*, lo cual deja entrever la relevancia de la industria para definir al grupo. El análisis se centra en “Alharaca”, aunque el autor argumenta que “Temporía” cumple con los requisitos para ser un “sencillo autoral”. Después elige de Isabel Parra *Como dos ríos*, el cual es considerado su álbum del regreso. La influencia de Silvio Rodríguez se observa no solo en la dedicatoria, sino también en la forma de trabajar los arreglos, los cuales al ser realizados por Tita Parra, Horacio Salinas y Andreas Bodenhofer son comparados con el trabajo de Rodríguez e Irakere debido al encuentro entre diferentes tipos de música que genera. El sencillo autoral elegido es “Saludos a todos”, donde se destaca la cita a Violeta Parra y el saludo familiar que se expresa a través de la letra.

Illapu sobresale por la relación estrecha que tiene con la industria. González elige *Vuelvo amor ... vuelvo vida* para trabajar. Menciona los premios que recibió, las innovaciones en la instrumentación y la crítica social mezclada con la música andina, entre otros aspectos. “Vuelvo para vivir” es el sencillo analizado, donde los comentarios de YouTube instalan a la plataforma como fuente para conocer al público que sigue escuchando música de los 90’ y cómo resignifican la música de acuerdo a sus contextos.

Este capítulo muestra que las dimensiones que se pueden analizar de estos músicos son mucho más amplias que la relación entre música y política, aunque esto no implica que el término *álbum del regreso* sea una categoría que aúne a algunas de las producciones discográficas tratadas en el libro.

El siguiente capítulo, “Fusión latinoamericana: raíces y modernidad”, permite observar que el término fusión es complejo de definir y para González resulta pragmático especificar que existe la *fusión como género*, la *fusión como práctica*, jazz fusión, entre otros conceptos. Elige el álbum *Hijos de la tierra*, donde se pueden escuchar las influencias musicales de otras latitudes. Sostiene que el éxito que tuvo entre el público se debió al sonido electrónico y un ritmo fácil de asimilar. El sencillo homónimo es caracterizado por poseer elementos del rock progresivo, la fusión y el pop. Además, destaca por su videoclip premiado, censurado y representativo del modo de trabajar en su época.

Posteriormente, se refiere a *Pichanga* del grupo Congreso, álbum conceptual que es una particularidad en la discografía de la banda, ya que se basa en los Derechos del Niño, temática que aunó los versos de Nicanor Parra y el arte de Bororo para una misma ocasión. Su inserción se debe a una sugerencia que el compositor y baterista de la banda le hizo al autor del escrito, lo cual invita a interpretar cómo los músicos conciben el término autorialidad dentro de su propia obra. González analiza la vocalidad del sencillo “Días atrás un árbol me preguntó”, el cual comienza como un vals peruano y a través de la entrada de otra voz se convierte en jazz-rock. Su letra trata problemas ecológicos, como la ausencia del canto de los pájaros y, también posee elementos que refieren a un país que no mira hacia la belleza.

Después escribe sobre Joe Vasconcellos, cuya música es definida como *fusión dispersa*. El término señala la variedad de influencias que se perciben en su música, donde la identidad chilena en un inicio habría sido una búsqueda. El álbum *Toque* (1995) se convierte en un ejemplo del resultado de la relación entre el músico y el público y la relevancia que tuvo en la carrera de Vasconcellos el en vivo. Gracias a este álbum también emerge el discurso que el músico desarrolla para negociar su estética con la industria.

El capítulo continúa con Entrama, grupo señalado como representante de la fusión instrumental. González interpreta la carátula del álbum *Entrama* (1998) como una expresión de la forma horizontal y colectiva de trabajar de la banda. Tanto la práctica de componer de los músicos como un registro de YouTube con la transcripción de guitarra de una pieza son leídos como aproximaciones a la esfera de la música clásica. El análisis de “Al encuentro” revisa qué aspecto la categorizan como fusión o como jazz fusión, género en que la SCD ha premiado a Entrama.

El penúltimo subcapítulo está dedicado a La Marraqueta. Definir la música de la agrupación le permite a González hacer referencia a diversos términos (jazz-rock; fusión criolla; jazz, funk, rock con “rigurosidad intelectual”) que dan cuenta de la complejidad y diversidad del sonido de la banda. Finalmente, señala que *Sayhueque* (1999) es “fusión *filojazzística* nacional”, adhiriendo al pensamiento de Álvaro Menanteau. Después define al

álbum como jazz fusión para explicar cuáles son los elementos de la cultura nacional que integra. René Olivares, creador de las carátulas de Los Jaivas, también efectuó esta labor para *Sayhueque* y junto a Andrés Gana logran una representación visual vinculada a lo mapuche, cuyo proceso creativo es interpretado como una aproximación a la forma de trabajar de la banda. El análisis se centra en “Entonada”, que incorpora elementos de la tonada y la cueca. El capítulo finaliza con Christian Gálvez. González enfatiza a la presencia de música mapuche en el álbum homónimo, al desarrollo del bajo en cuanto a las técnicas solistas y a las posibilidades de autoacompañamiento. Además, sostiene que la carátula posee una estética minimalista y ofrece un análisis de “Ñamkelen”.

El quinto capítulo, “Contracorrientes: Industria y vanguardia”, posee una discusión sobre los términos under, alternativo, underground o rock alternativo para referirse a la música a contracorriente. Esta discusión no solo interesa al autor, sino que él también muestra que ha sido un pensamiento que ha ocupado a Carlos Cabezas, músico que se destaca en el libro por las diferentes profesiones y oficios musicales que ha desempeñado. El grupo Fulano es abordado a través de *El infierno de los payasos* (1993). De este álbum destaca la relevancia del soporte para transmitir la calidad de las composiciones, lo cual expresa la importancia que tuvo el advenimiento del CD. El análisis de “Lamentos” la define como una “canción rabiosa”, donde la voz de Arlette Jequier es destacada. El videoclip del sencillo permite a la banda tener un referente visual del cual había carecido hasta ahora. El siguiente escrito está dedicado a Andreas Bodenhofer y Vicente Huidobro.

El álbum *Besando el abismo* (1993) es incorporado en este capítulo, porque es considerado a contracorriente tanto para la industria como para el público. Es denominado el *disco del retorno* de Bodenhofer, lo cual lo emparenta con álbumes ya tratados. La participación protagónica de Javiera Parra como cantante y el análisis de “El hombre hormiga”, cuya armonía es definida como compleja y angustiante, son los elementos que caracterizan el subcapítulo. En tercer lugar, se encuentra un escrito sobre Mauricio Redolés y su álbum *¿Quién mató a Gaete?* (1996). El trabajo realizado con el libreto del álbum es definido como un *libro de artista* que se aleja de la industria. Las letras directas son una característica del álbum y el sencillo analizado es el homónimo. Su letra y mezcla se tornan relevantes en su audición y, al mismo tiempo, permite a González problematizar si es una poesía musicalizada o una canción. Los versos remiten al barrio y también a la biografía de Redolés.

Por último, *El resplandor* (1997) de Carlos Cabezas es considerado un disco de rock indie. El autor hace referencia tanto al arte de la carátula, donde se puede observar cómo el estudio se torna relevante para la creación del álbum. La canción elegida es “Bailando en silencio”, la cual posee un videoclip cuyas imágenes se relacionan al sufrimiento expresado en la letra. González hace un análisis de la voz, la cual es interpretada como una interpelación a todos quienes la escuchan. La letra, que hace referencias a cuestiones espirituales, sentimientos, estados anímicos, es contrastada con lo que el autor denomina la letra performada, donde se manifiesta la experiencia con la modernidad.

El sexto capítulo, “POP-ROCK: Cosmopolitismo tardío” utiliza como marco teórico algunas propuestas de Moti Regev. La idea de una *pop rockización* generalizada es un ejemplo, el cual permite comprender el sonido de la música analizada. *Corazones* (1990) de Los Prisioneros es un álbum que emerge como una creación que concatena la década de 1980 con los años 90. Las letras de desamor, el trabajo solista, la calidad de la grabación y la

cantidad de reediciones que tuvo son elementos que lo hacen significativo dentro de la música popular chilena. “Estrechez de corazón” posee una letra con contenido amoroso y los límites que se pueden poner en ella pueden ser interpretados como una forma de referirse a la dictadura. El autor observa en ella la influencia de Camilo Sesto y en la música del flamenco. Después se refiere al disco homónimo de Jorge González, donde la imagen del músico busca aparecer desvinculada a Los Prisioneros. El plan de marketing del álbum cobra relevancia para comprender el disco, del cual se analizará “Mi casa en el árbol”. El capítulo presenta en tercer lugar *La espada & la pared* (1995) de Los Tres, álbum editado en un momento álgido de la industria discográfica. González destaca la importancia dada a la cueca y a la influencia de Roberto Parra sobre el grupo. La Yein Fonda creada por la banda permite al autor sostener que existió una “búsqueda de raíces locales desde el pop-rock”.

A continuación, escribe sobre Javiera y Los Imposibles y su álbum *Corte en trámite* (1995). Del arte de la carátula analiza la pose del retrato de la cantante, la cual es vinculada a la tradición femenina familiar de cantantes, aunque también se genera un discurso en torno a la omisión de su apellido en el nombre de la banda. “Te amo tanto” es interpretada como una mirada al pasado a través del sonido y en el análisis del videoclip el autor observa un “distanciamiento teatral brechtiano”.

El penúltimo grupo es La Ley junto a su álbum *Doble opuesto* (1991). Se analiza la relación de uno de los integrantes con el exilio y la herencia de la new wave sobre la banda. La letra sugerente del sencillo “Prisioneros de la piel” se refiere a la posibilidad de otra vida, contenido que diferencia al álbum del resto del libro. El capítulo termina con *Peces* (1995) Lucybell. La popularidad de la banda entre la juventud de su época y los conciertos en vivo que realizaron durante los cinco años previos a su primer disco son elementos que la caracterizan. González profundiza en las influencias relativas al sonido, donde destaca My bloody Valentina y Cocteau Twins. La letra de “Cuando respiro en tu boca” permite un análisis de la masculinidad del personaje que la interpreta. González pone en tensión la autorialidad que aquí se puede observar, porque es un término vinculado al territorio, mientras la música posee cercanía con el brit pop.

El séptimo capítulo “PUNK/GRUNGE: Diseño y contingencia” comienza con una breve historia del punk en Chile durante los años 80’ y 90’. La segunda etapa la vincula a la industria discográfica y, además, la relaciona con un contexto internacional. También ofrece una descripción de la estética vocal que buscaba el punk y especifica que tenía un público universitario.

Primero presenta a Parkinson, grupo integrado por artistas visuales, quienes lograron obtener financiamiento de sus colegas para tocar. El análisis de la carátula del álbum *De rey a mendigo* (1992) explica que la aparente sencillez contrasta con detalles sutiles. “El vino” es un sencillo que a través de su letra se vincula con la tradición de cantarle a la bebida homónima y por otra parte, se relaciona a la cultura local gracias a los nombres de personajes chilenos que son mencionados. La ausencia de un coro genera la búsqueda de otros “mecanismos de distensión” musicales que permiten regresar después al frenetismo de la canción. En tercer lugar, escribe sobre Fiskales Ad-Hok y su álbum homónimo de 1993. El arte de la carátula refiere a la violencia de decapitar a una persona y a la llegada del europeo a Latinoamérica. “Borracho” posee estilo de Broadway como un gesto irónico al igual que el sample de “New York, New York” lo caracterizan. Este se relaciona con la letra, al interpretarla como expresión del desencanto que generó el regreso a la democracia en Chile.

Desde una perspectiva armónica, el autor señala la influencia de Los Prisioneros. El cuarto subcapítulo está dedicado a Los Miserables, cuyo álbum es una suerte de crisol, donde se encuentran sonidos de los 80' y de los 70', al reconocer la influencia de Los Prisioneros y al escuchar la versión de "El pueblo unido jamás será vencido", respectivamente. A esto se suma la letra del sencillo "Progreso", cuyo análisis muestra que el grupo hace un guiño a la cultura popular chilena a través de un refrán.

En quinto lugar, escribe sobre Los Peores de Chile, de cuyo álbum homónimo elige "Síndrome de Camboya". Analiza la letra definida como visual y destaca su sonido estridente. Además, enfatiza la tecnología que se observa en realización del videoclip el cual posee "animación tridimensional" y vínculos con el pop. El sexto grupo es Pánico, que es caracterizado por la coherencia que establece a nivel intermedial. De su álbum *Rayo al ojo* (1998) se analiza "Las cosas van más lento", cuyo videoclip sobresale por tener una factura sencilla, lo cual se oponía a la estética promovida por MTV. El capítulo concluye con Los Ex. Analiza las imágenes del álbum *Caída libre* (1996), en las cuales el autor vincula los artefactos de Nicanor Parra y el punk. El sencillo elegido, "Sacar la basura", por un lado tiene referencia a Nirvana y por otra parte es una expresión del feminismo que muestra la influencia de Riot Grrrl. Con Los Ex se observa la relación que los grupos chilenos comienzan a tener con MTV.

El capítulo 8 inicia contextualizando el funk y el hip hop en Chile. Sostiene que en nuestro país existieron dos escuelas de este género. A la primera perteneció Panteras Negras y a la segunda Makiza y Tiro de Gracia. Se diferencian en el sonido y los temas de las letras. *Mama funk* (1995) de Los Tetas es considerado el álbum emblemático de la banda, pero González opta por destacar el trabajo realizado en el EP *Cha cha cha*, cuyo sencillo homónimo es analizado, ya que reúne características musicales distintivas de la estética del grupo. En este subcapítulo se especifica que la música autoral no es propiciada por algunos géneros, entre los que se encuentra el funk, pero se incorpora por su contribución a la mezcla.

El autor presenta a Chanco en piedra como un representante del funk. Destaca a Juanito, cerdo de juguete que es la mascota de la banda. El tratamiento de la chilenidad se torna un aspecto característico del grupo y el disco *La dieta del lagarto* (1997) destaca por la peculiaridad que implica el juego que contiene. Tanto al referirse a Los Tetas como a Chanco en piedra hace un recorrido por hitos de la discografía, a diferencia del trabajo realizado en subcapítulos previos. A continuación, dedica un subcapítulo a Tiro de gracia. Su álbum *Ser humano!!* (1997) resalta por usar en la carátula un clavo y por el trabajo de la fotografía documental. El sencillo elegido, "El juego verdadero", tuvo amplia difusión en las radios y fue escuchado por un público diverso, cuyos comentarios en YouTube le permiten al autor referirse a su canonización dentro de la música popular. Por último, se refiere a Makiza, cuya cantante Ana Tijoux se instala como el rostro representativo del hip-hop local. El álbum *Aerolíneas Makiza* (1999) ofrece letras con una temática más amplia que los grupos tratados antes. Por ejemplo, se abordan causas internacionales, como Palestina.

El libro finaliza con una clasificación de cuatro tipos de mezclas: musical, performativa, histórica y de consumo. La desacralización del quehacer musical y la espectacularización de él caracterizan a la época. También aborda la problemática entre la persona y el personaje, propone cinco funciones del cover y aborda las tensiones derivadas de su realización, debido a que es una expresión de la autoridad. Aquí se torna relevante la audición, porque es ella la que determina si estamos ante un original o una versión.

Por último, hay una profundización en el uso del sampling, los diferentes usos que tiene la grabación de un instrumento que después es reproducido electrónicamente y cómo esta es reutilizada en diversas creaciones nuevas. El autor problematiza la relación con la política, el vínculo con el collage y la cultura popular.