

Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana

por
Juan Pablo González Rodríguez

Sin duda la principal riqueza de América Latina reside en sus recursos naturales y en su cultura popular. Pero, del mismo modo como ha faltado conciencia para proteger y conservar los recursos naturales, la cultura popular ha permanecido por mucho tiempo en América Latina al margen de la academia, la escuela, la universidad y de la preocupación de los gobernantes. Sin embargo, dicha cultura, ha crecido y se ha desarrollado por la necesidad que tiene todo pueblo de celebrar su alegría, llorar sus penas, gritar su descontento, susurrar su amor o simplemente deleitarse con la armonía de los sonidos.

En un intento por abrir la academia a la bullente vida de la cultura popular en América, propongo que la Musicología se haga cargo del estudio de la Música Popular Latinoamericana. Para ello deberá considerar los distintos procesos socio-culturales en los que esta música se halla inmersa. Tendrá que determinar los problemas metodológicos que presenta su estudio y proponer soluciones. Como la Musicología no está acostumbrada a tal estudio, deberá recurrir a otras ciencias, como la Etnomusicología, la Antropología y la Sociología. Finalmente podrá aplicar su teoría de estudio a algún segmento o muestra representativa de la variada gama de música popular que existe en América Latina.

Este artículo se limita a la formulación de la teoría. Su aplicación práctica y su crítica, modificación o enriquecimiento, es una tarea y una invitación que quedan abiertas a todos aquellos investigadores y amantes de la cultura popular latinoamericana y de su música.

La visión que este artículo entrega de América Latina proviene de un habitante del cono sur de América, lo que explica cierta dificultad para captar más profundamente fenómenos distantes, como los de Centroamérica y el Caribe. Además conviene recordar que este habitante vive una etapa de especial aislamiento del resto de América Latina y del mundo.

Santiago de Chile, agosto de 1986.

I. LA CULTURA EN AMÉRICA LATINA

En América Latina parecen coexistir dos tipos de cultura diferentes, una pasiva y otra activa: la *cultura pasiva* surge debido a la dependencia económica y social que ha mantenido de Europa y de Estados Unidos. Esto ha llevado al latinoamericano a imitar y adaptar estilos artísticos, procedimientos creativos, modas y formas de vida desarrolladas, trasplantándolas a un medio diferente y ajeno. La *cultura activa*, en cambio, surge de las culturas nativas (amerindias) y su integración con la herencia europea (mestizaje, sincretismo); del desarrollo de culturas inmigrantes (criollo,

Revista Musical Chilena, 1986, XL, 165, pp. 59 - 84

afroamericano); de la autonomía que adquieren en Latinoamérica algunas manifestaciones culturales europeas y norteamericanas (vals, rock); y de la interacción y fusión de estos estratos culturales entre sí. Tales procesos caracterizan una *cultura activa* latinoamericana en su conjunto: tanto folklórica y popular, como artística.

La *cultura pasiva* parte del supuesto de que "afuera lo hacen mejor", es una cultura consumista, siendo incentivada por los medios de comunicación de masas (MCM) que saturan el "espacio sonoro" latinoamericano por ejemplo, con música comercial internacional importada o "armada" en América Latina (como los autos). La *cultura activa*, en cambio, es creativa y busca lo propio, aceptando lo ajeno como una herencia enriquecedora. De este modo la cultura occidental se transforma y se desarrolla en América Latina.

II. LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA

La *cultura activa* latinoamericana ha producido una gama tan variada y diferente de música popular, que resulta inadecuado intentar delimitarla y definirla como un universo cerrado y homogéneo. Es más adecuado hablar de "tipos" o "géneros" de la música popular latinoamericana (MPL). Estos géneros poseen estilos musicales definidos que los diferencian entre sí y han surgido de procesos socio-culturales desarrollados acá desde fines del siglo XIX hasta nuestros días.

Tales procesos incluyen factores sociales, como la movilidad social o la incorporación de sectores marginados a un rol social más protagónico, y la migración rural-urbana; factores políticos, determinados por intereses de clase e ideológicos; factores económicos, como la expansión de la industria cultural a través de la penetración rural de los MCM; y factores culturales como la permanente influencia que Estados Unidos y Europa ("Occidente") ejercen sobre Latinoamérica.

Según estos procesos, se distinguen en Latinoamérica cuatro géneros diferentes de música popular. Cada uno de estos géneros se desarrolla en varias áreas geográficas y culturales distintas y posee especies (composiciones musicales de rasgos comunes) características, que forman el repertorio compuesto e interpretado por los músicos representativos de cada género y de cada área.

Si bien entre estos géneros y sus áreas culturales hay contactos e influencias recíprocas, esto no sucede en todos los casos, llegando incluso a haber indiferencia o rechazo entre algunos de ellos.

El primer género que aparece, dando origen histórico a la MPL, se caracteriza por su tendencia a la *folklorización*. El segundo, por ser producto de un proceso de *masificación*. El tercero por favorecer la *fusión* y el cuarto y último en aparecer, se caracteriza por haber generado *autonomía*.

1. Folklorización de la MP



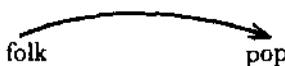
Existe un conjunto de especies, como el *tango*, el *vals*, el *bolero*, el *samba-urbana* y el *chôro* que, surgidas o adoptadas en las áreas urbanas durante la segunda mitad del siglo

XIX y la primera mitad del siglo XX, mantienen su vigencia popular hasta hoy imponiendo su presencia en los MCM.

El origen urbano de estas especies se puede observar en sus requerimientos instrumentales, en el contenido de sus letras o en las coreografías de sus bailes, mas elaboradas y sensuales que las de las áreas rurales. A diferencia de otras especies de origen urbano, éstas han pasado a constituir un patrimonio cultural comunitario para el pueblo latinoamericano, el cual se identifica y cohesionan en torno a ellas, otorgándoles una "calidad folklórica"¹.

La *folklorización* de la MP urbana ilustra la existencia de un "folklore urbano" que ha producido un repertorio musical permanente en el tiempo o "clásico", y que mantiene vigentes especies de cerca de un siglo de antigüedad. Ellas permiten nuevas creaciones e interpretaciones y sirven de base para procesos de *fusión*.

2. Masificación del folklore



Este es el género más vasto y heterogéneo de la MPL, donde se aprecian tres áreas culturales diferentes producidas por los siguientes factores socio-económicos:

- a) Movilidad social, migración rural-urbana y penetración rural de los MCM.
- b) Identidad de clase.
- c) Identidad ideológica.

a) *Música Popular Rural*

La enorme migración rural-urbana desarrollada en forma creciente durante este siglo y la incorporación del campesino indígena a la sociedad urbana, como ocurre en las ciudades del sur de Bolivia y de la sierra peruana y ecuatoriana, han llevado la música folklórica de las comunidades rurales al medio urbano.

En este nuevo medio, aquella música debe utilizar los MCM para llegar a su gente, que ahora está diseminada en la gran ciudad. Así la música folklórica se masifica y se hace popular, perdiendo o adecuando su funcionalidad original frente a los requerimientos de la cultura de masas.

Este es el caso del *huayno popular* por ejemplo (Grove, 1980, X, p. 532), especie de origen amerindio que luego se hizo mestiza y que ha llegado a ser ampliamente grabada y radiodifundida en Bolivia y Perú.

Por otra parte, el desarrollo y la penetración rural de los MCM —en busca de nuevos mercados—, ha masificado especies folklóricas regionales, poniéndolas al alcance de comunidades lejanas que se identifican con ellas. Este es el caso del *corrido* y de la *canción ranchera* del folklore mexicano, difundidos extensamente por Hispanoamérica, primero por el cine y luego por la radio y la cassette. También es el caso de la *cumbia afro-panameña*, que ha sido masificada en el área andina por los MCM, adquiriendo nuevos rasgos (la influencia pentátona por ejemplo) y derivando en una

¹ Concepto utilizado por Manuel Dannemann, (1975 p. 51).



Conjunto peruano de *Chicha* o cumbia andina.

cumbia andina o *chicha*, muy difundida en Perú y Ecuador, y en una *cumbia chilena* que incluso ha llegado a folklorizarse en Chile.

b) *Música "Típica"*

La necesidad de los sectores urbanos medios y altos de poseer una música nacional que los identifique, determina una segunda área dentro del género de popularización de la música folklórica.

Muy ilustrativo resulta el caso de Chile, donde frente a la ausencia de una música popular urbana propia, estos sectores han recurrido a la música folklórica campesina (criolla), la cual ha sido adaptada a este nuevo público por conjuntos como "Los Cuatro Huasos" (1927) y "Los Huasos Quincheros" (1937) y compositores como Luis Bahamondes y Clara Solovera (1909). En estas adaptaciones se estilizan las especies folklóricas originales, especialmente la *tonada*, con arreglos vocales más que instrumentales y se acentúa una visión romántica e idílica de la vida campesina. Esta visión del folklore será muy criticada en Chile por los representantes del área que se describe a continuación.



“Los Cuatro Huasos”, conjunto de *música típica* chilena fundado en 1927 por Eugenio Vidal, Fernando Donoso, Raúl Velasco y Jorge Bernales. (Iconografía Musical Chilena: IM 556-1).

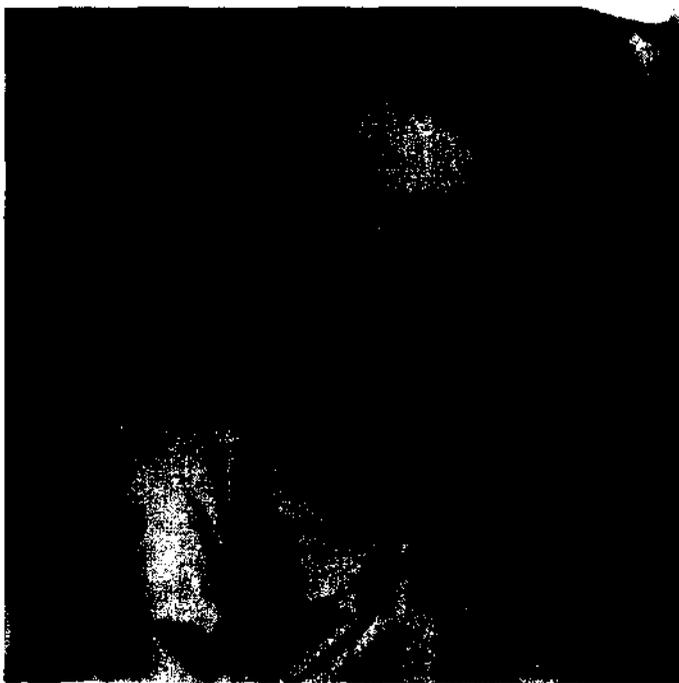


Violeta Parra Sandoval (1917-1967), folklorista, compositora e intérprete chilena, pionera de la *nueva canción* en Latinoamérica. (Gentileza de la revista *La Bicicleta*).

c) *Nueva Canción*

Durante la década de 1960, sectores estudiantiles e intelectuales progresistas favorecieron un nuevo tipo de masificación del folklore, destacando ahora lo que el área descrita anteriormente descartó: la realidad social del campesino y del pueblo latinoamericano.

En términos generales podemos hablar del surgimiento de una *nueva canción latinoamericana* (Fairley, 1985, p. 308), pues se desarrolla paralelamente en países como México, Cuba, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile. Además posee una identidad más "continental" que nacional, ya que destaca problemas y esperanzas comunes del pueblo latinoamericano y favorece el sincretismo o integración de instrumentos, ritmos y especies folklóricas de distintas regiones de Latinoamérica. Esto es especialmente característico en la *nueva canción chilena*.



Silvio Rodríguez, compositor e intérprete cubano, uno de los más destacados representantes actuales de la *nueva canción latinoamericana*.
(Fotografía de Paula Sánchez, gentileza de la revista *La Bicicleta*).



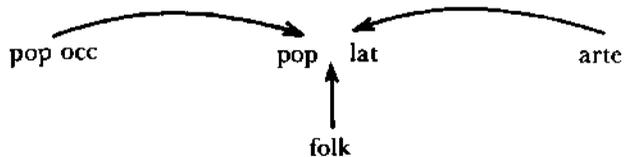
"Inti-Illimani", conjunto chileno de la *nueva canción latinoamericana* fundado en 1967. Lo integran actualmente: Max Berrú, Jorge Coulón, Marcelo Coulón, Horacio Durán, Renato Freyggang, Horacio Salinas y José Seves.
(Gentileza de la revista *La Bicicleta*).

Han sido pioneros en este nuevo canto: Violeta Parra (Chile), Atahualpa Yupanqui (Argentina) y Carlos Puebla (Cuba). Hoy día se destacan: Chico Buarque (Brasil), Silvio Rodríguez (Cuba), Carlos Mejía Godoy (Nicaragua), Daniel Viglietti (Uruguay) y los conjuntos chilenos "Quilapayún" e "Intillimani".



Chico Buarque, compositor e intérprete brasileiro cuyo trabajo se puede enmarcar en parte en la *nueva canción latinoamericana*.

3. *Fusión*



La *fusión* o integración de bienes culturales en América es un fenómeno que se observa desde su descubrimiento. Encontramos procesos de *fusión* en los dos géneros antes descritos, pero por su lejanía en el tiempo (tango, bolero) o por producirse entre áreas culturales latinoamericanas (*nueva canción*), resultan menos evidentes que



"Los Jaivas", conjunto chileno que ha fusionado la música andina con la sonoridad del rock. (Gentileza de revista *La Bicicleta*).

aquellos procesos más recientes que fusionan la música folklórica y popular latinoamericana con el jazz, el rock y la música de arte.

Especies urbanas como el *tango* y el *samba-urbana* se han fusionado con el cool-jazz produciendo un *nuevo tango* (Astor Piazzolla) y el *bossanova* (Antonio Carlos Jobim). La música folklórica del noreste brasileiro, le ha servido de base a Hermeto Pascoal para desarrollar un *jazz brasileiro*, quien además y al igual que Egberto Gismonti, incorpora la música de arte contemporánea a sus creaciones.

De la fusión del folklore andino y afroamericano con el rock surgen conjuntos como "Los Jaivas" y su *rock-andino* (Chile) y Jaime Roos y el *candombe-rock* uruguayo. La *salsa*, a pesar de haber nacido en Nueva York, también ilustra el proceso de *fusión* latinoamericana, en este caso entre ritmos centroamericanos y el jazz.

La *fusión* se advierte desde el simple uso de instrumentos electrónicos para la interpretación de música de origen folklórico ("Los Jaivas") hasta el enriquecimiento de la armonía (Piazzolla, Jobim) y de los arreglos instrumentales (Pascoal, Gismonti).



Astor Piazzolla, compositor y bandeonista argentino, creador del *nuevo tango*.
(Gentileza de revista *La Bicicleta*).



4. *Autonomía*

La *autonomía* lograda por bienes culturales traídos a América es también una constante en la historia de este continente. La independencia americana, por ejemplo, dejó en evidencia la *autonomía* que los ideales de la revolución francesa adquirieron en América. Este proceso no ha terminado, pues Latinoamérica continúa buscando su independencia o *autonomía*, ahora de Estados Unidos.

Este es el caso del rock, que en la década de los ochenta ha logrado una independencia ideológica de Estados Unidos, comenzando a reflejar con fuerza las vivencias y opiniones de un amplio espectro social de la juventud latinoamericana.

Sus letras en castellano o en portugués critican agudamente con un lenguaje juvenil y marginal, el sistema socio-político y la moralidad vigente. Penetran con gran éxito al circuito comercial de los MCM aunque algunos grupos sucumben a la comercialización y al estereotipo de la moda (*cultura pasiva*). Otros utilizan el propio sistema para sus fines expresivos, alimentándose de aquello que quieren destruir.

Pioneros en la *autonomía* del rock han sido Caetano Veloso y Gilberto Gil en Brasil, Lito Nebbia, Luis Alberto Spinetta y Charly García en Argentina. Hoy día aparecen además Arrigo Barnabé (Brasil), Fito Páez (Argentina) y conjuntos como "Virus" y "Git" de Argentina y "Los Prisioneros" y "Aparato raro" de Chile, donde se habla de un *nuevo pop*.



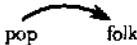
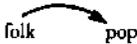
Charly García, compositor e intérprete argentino, pionero en lograr la autonomía del rock en Latinoamérica.

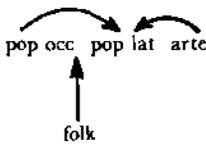
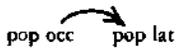
(Fotografía de Carmen Gloria Escudero, gentileza de revista *La Bicicleta*).



"Los Prisioneros", conjunto chileno del *nuevo pop* integrado por Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia.
(Fotografía de Cristián Galaz, gentileza de revista *La Bicicleta*).

El siguiente cuadro resume y categoriza la variada y heterogénea gama de música popular vigente en Latinoamérica. Incluye, según un orden cronológico aproximado de aparición, cada proceso socio-cultural y su género resultante. Estos géneros se dividen en áreas geográficas y culturales con sus respectivas especies características. Finalmente se incluyen los nombres de músicos (compositores-intérpretes) representativos de cada área. Las denominaciones utilizadas en esta categorización corresponden a términos de uso común en nuestro medio (Véase págs. 71 y 72).

<i>Proceso</i>	<i>Género</i>	<i>Área</i>	<i>Especie</i>	<i>Músicos</i>
1. Folklorización	1. MP urbana	1.1. Rioplatense	Tango	Carlos Gardel
		1.2. Lusoamericana	Chôro	"Pixinguinha" (Alfredo da Rocha)
		1.3. Costa del Pacífico	Samba urbana	Ary Barroso
		1.4. Centroamérica	Vals Bolero Mambo	Chabuca Granda "Los Panchos" D. Pérez Prado
2. Masificación	2. MP de raíz folklórica	2.1. MP rural	Huayno popular	Dúo Larrea-Uriarte
			Corrido	Grupos de Mariachis
		2.2. MP típica	Ranchera	Lorenzo Barcelata
Cumbia	"La Sonora Palacios"			
		2.3. Nueva Canción	Chicha	"Los Shapis"
			Tonada popular	Luis Bahamondes Clara Solovera "Los Cuatro Huasos"
			Zamba	"Los Chalchaleros"
			Diversas especies de origen folklórico	Violeta Parra Atahualpa Yupanqui Carlos Puebla Daniel Viglietti Silvio Rodríguez Chico Buarque Milton Nascimento Carlos Mejía "Quilapayún" "Intillimani"

<i>Proceso</i>	<i>Género</i>	<i>Área</i>	<i>Especie</i>	<i>Músicos</i>
3. Fusión 	3. Fusión Latina	3.1 Rioplatense	Nuevo Tango Candombe-rock	Astor Piazzolla Jaime Roos
		3.2 Lusoamericana	Bossa-nova Jazz brasileiro	A. Carlos Jobim Hermeto Pascoal
		3.3 Andina	Rock-andino	"Los Jaivas"
		3.4 Centromérica	Salsa	Rubén Blades
4. Autonomía 	4. Rock latino	4.1. Tropicalia		Caetano Veloso Gilberto Gil
		4.2. Rock argentino	Rock	Luis Alberto Spinetta Charly García "Virus"
		4.3. Nuevo Pop Chileno		"Los Prisioneros" "Aparato raro"

III. PROBLEMAS DE MÉTODO

Los procesos socio-culturales descritos en el capítulo anterior, sitúan la MP en un sector intermedio entre el folklore y la música de arte. Esto produce que la MP se encuentre en una zona marginal tanto del estudio etnomusicológico –que se preocupa del folklore– como del estudio musicológico –que le interesa la música de arte–.

Esta “tierra de nadie” está sin embargo en interacción con sus vecinos, tal como éstos también lo han estado entre sí:



Rasgos socio-culturales y musicales que originalmente se asociaban con uno de estos estratos en particular, aparecen más tarde en otros, como pudimos observar al analizar los procesos de *folklorización*, *masificación*, *fusión* y *autonomía* de la MPL.

Podemos apreciar la existencia de esta interacción, analizando dos aspectos fundamentales de la música y de su proceso:

1. Presencia espacio-temporal
2. Sistema y forma
 1. La presencia espacio-temporal consta de:
 - 1.1. Enseñanza-aprendizaje
 - 1.2. Registro
 - 1.3. Difusión



Marina Sanjinez, cantante boliviana.
(Fotografía de la carátula de su disco de huaynos editado en Cochabamba en 1977).



Hermeto Pascoal, compositor e intérprete brasileiro que fusiona elementos del folklore, del jazz y de la música contemporánea.
(Gentileza de Rodrigo Díaz C.).

El carácter empírico y oral que habitualmente posee el proceso de enseñanza-aprendizaje de la MP y que también puede extenderse a su registro (memoria) y a su difusión, constituye un importante factor común entre esta música y el folklore.

Sin embargo, por una probable influencia de la música de arte, estos procesos además se realizan por escrito, como lo demuestra la abundancia de cancioneros y métodos de aprendizaje de guitarra, acordeón, órgano o batería¹, y la edición de partituras de MP a lo largo de los últimos cien años².

La creciente presencia de la MP en los MCM, ha influido a su vez en los procesos de registro y de difusión de la música de arte y del folklore, creando patrones de producción, distribución y comercialización que han masificado o "popularizado" ambas músicas.

2. Sistema y Forma

La tonalidad de la MP tradicional puede ser considerada como una herencia de la música de arte. Lo mismo sucede con la politonalidad y "atonalidad" de la MP contemporánea (Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti y Arrigó Barnabé, en Brasil).

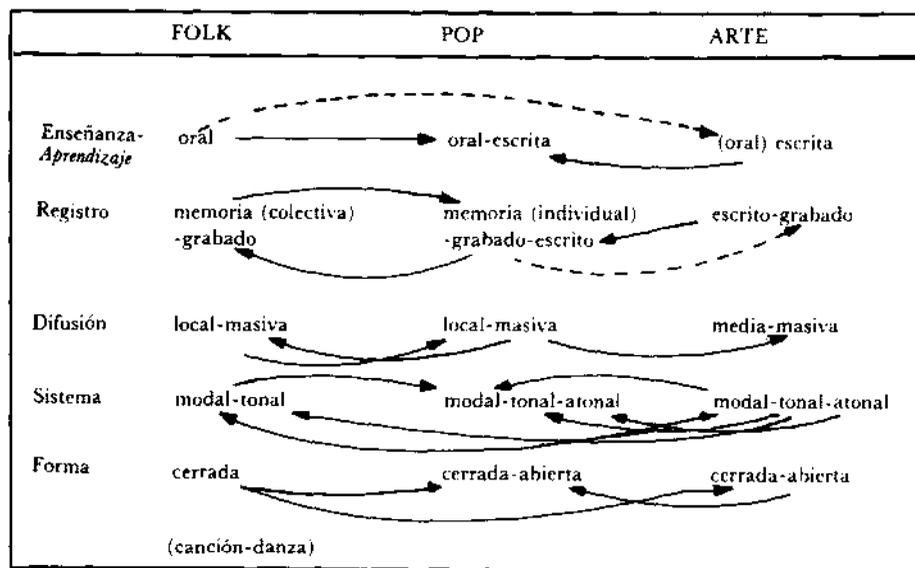
¹ Junto a métodos para aprender instrumentos de origen folklórico, como quena, zampoña y charango.

² Partituras llamadas en inglés "Sheet-music" o "música de una hoja".

Su modalidad, en cambio, puede ser tanto herencia de la música de arte (Debussy, Ravel) como del folklore, donde en el caso latinoamericano encontramos una modalidad indoamericana (diferentes escalas pentáfonas) y una modalidad medioeval europea además de la tonalidad.

La habitual forma cerrada de la MP —es decir sin desarrollo—, es producto de la permanente presencia en ella de la canción y de la danza. Estos géneros, originados en el folklore, han influido permanentemente la MP y la música de arte. En la MP contemporánea en cambio, y en especial en la *fusión*, surge una tendencia hacia la forma abierta —con variación y desarrollo armónico y temático— y hacia una música instrumental no bailada, es decir donde desaparece la función de canción y de danza. Sin duda que se debe a una influencia del jazz —como sucede con el jazz-rock, por ejemplo—. No podemos descartar además cierta influencia de la música de arte, como en Astor Piazzolla o Egberto Gismonti, o una tendencia propia de la música de ir evolucionando hacia nuevas formas, como lo demuestra la obra "El Gavilán", de Violeta Parra, que, compuesta empíricamente, posee una elaboración del material folklórico que la inspira, tan avanzada como la realizada por Bela Bartók.

El siguiente cuadro ilustra la influencia recíproca que históricamente ha existido entre la música folklórica, popular y de arte tanto en América como en Europa.



Según este cuadro, la MP junto con tener rasgos propios, comparte muchos de los rasgos de la música folklórica y de arte. Este hibridismo o carácter sintético de la MP hace necesario integrar métodos de la antropología, etnomusicología, sociología y musicología para su adecuado estudio, como veremos en el siguiente capítulo.

IV. HACIA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR

El estudio de la MP puede ser desglosado en tres aspectos:

1. La música
2. El músico
3. La difusión

Considerando cada uno de estos aspectos por separado, como así mismo estableciendo sus relaciones mutuas, abarcamos el fenómeno de la MP globalmente y podemos comprender mejor sus particularidades.

1. La música

Como punto de partida está la ubicación y selección del repertorio que forma nuestro universo de estudio. Debido a que la presencia y desarrollo regional y nacional de todo repertorio varía históricamente –salvo aquél folklorizado o constituido en “clásico”– debemos delimitarlo a un área geográfica o cultural y a un período de tiempo determinados. Agrupando este repertorio en composiciones de características comunes, tendremos las *especies* o formas de la MP, que conforman un *género* o parte de él.

La caracterización de un género de la MP puede lograrse en forma deductiva al analizar los rasgos musicales de cada una de las especies seleccionadas, tales como:

metro y tiempo

melodía

armonía

instrumentación

texto (forma y contenido)

coreografía

forma

} sistema (modal, tonal...)

Los procesos socio-culturales en los que toda música se halla inmersa, le otorgan un significado social y cultural a cada uno de estos rasgos, como se desprende de lo planteado por Vic Gammon en *Problems of method in the historical study of popular music* (1982, p. 24).

El análisis musical de la MP en general se enfrenta a una problemática donde se destacan tres aspectos:

- a) Variedad del objeto: debido a la existencia de diferentes versiones, arreglos e interpretaciones de una misma obra.
- b) Registro gráfico parcial o inexistente: debido al bajo porcentaje de partituras editadas y a que éstas habitualmente son una reducción para canto y piano o guitarra.
- c) Vastedad del universo de estudio: con un extenso repertorio para cada especie debido a la prolifera creación popular.

Los siguientes criterios y técnicas pueden ayudarnos a resolver la problemática descrita:

- a) Elección de "versiones tipo": que sean las originales o grabadas en primer lugar; que sean las habitualmente difundidas (confección de censos o rankings); o que se hayan convertido en "clásicos" de la MP.
- b) Análisis auditivo de estas "versiones tipo" a través de sus grabaciones comerciales ayudado por la transcripción musical y literaria.
- c) Selección de muestras de repertorio según: vigencia histórica ("clásicos"), popularidad, valor o interés musical intrínseco, delimitación por autor y/o época.

Finalmente debiera analizarse el proceso socio-cultural que origina y sustenta el género que estamos estudiando, caracterizando los fenómenos comunitarios (antropología y folklore) y masivos (sociología) que dicho género produce.

2. El músico

Una vez determinado el repertorio a estudiar, surgirán sus compositores e intérpretes, formando el universo de músicos de nuestro estudio. Podemos caracterizar al músico popular según dos aspectos: su rol artístico y su formación musical.

a) Rol artístico:

En la integración compositor-intérprete tan propia de la música popular ("cantautor", "trovador"...) es posible determinar un énfasis, un punto de partida o una mayor relevancia del rol interpretativo o creativo.

Cada uno de estos roles posee las siguientes variables:

1. Compositor
 - 1.1 Composición
 - 1.1.1 Total (arreglo, instrumentación)
 - 1.1.2 Parcial (no armoniza, no arregla)
 - 1.2 Interpretación
 - 1.2.1 Interpreta sus obras (u otras)
 - 1.2.2 No interpreta
2. Intérprete
 - 2.1 Composición
 - 2.1.1 Compone
 - 2.1.2 No compone
 - 2.2 Interpretación
 - 2.2.1 Vocal
 - 2.2.2 Instrumental
 - 2.2.3 Ambas

b) Formación musical:

Debido a las influencias del folklore y de la música de arte, el músico popular latinoamericano se ha formado musicalmente a través de diferentes caminos. Estos caminos lo conducen hacia un género determinado, de manera que cada género de la MPL posee caminos de llegada para sus músicos, que junto con depender de los factores socio-culturales ya descritos, dependen del tipo de acercamiento y formación que el individuo haya tenido en la música.

Podemos caracterizar esta formación de la siguiente manera:

1. Académica
 - 1.1. Completa
 - 1.2. Incompleta
 - 1.2.1. Estudios formales
 - 1.2.2. Estudios informales (autodidacta)
2. Empírica
 - 2.1. Urbana
 - 2.1.1. Original
 - 2.1.2. Imitativa
 - 2.2. Rural
 - 2.2.1. Original (cultor)
 - 2.2.2. Imitativa (recolector)



Egberto Gismonti, compositor, guitarrista y pianista brasileño de música popular que posee una completa formación musical académica.
(Gentileza de Rodrigo Díaz C.).

La fuente principal de información para caracterizar al músico popular es él mismo. Debiera darse prioridad a aquellos músicos de edad avanzada, recogiendo el testimonio de su vida según el método autobiográfico, ayudado por las técnicas antropológicas de Rapport. Desafortunadamente muchos de estos músicos permanecen olvidados en los rincones de Latinoamérica, pues la MP olvida con facilidad lo que ya no es éxito o no está de moda.

3. La difusión

El estudio musicológico de los medios de comunicación de masas (MCM) se justifica y se hace necesario debido a que estos medios le otorgan el carácter masivo a la MP. Tal estudio puede contemplar los aspectos tecnológicos, económicos, sociales o culturales de los medios. Tomaremos como ejemplo el caso de Chile durante la década de 1930¹, para ilustrar un posible enfoque musicológico de la difusión de MP en Latinoamérica.

Considerando las referencias escritas –prensa y propaganda– y la conservación de objetos difusores –partituras y discos–, podemos concluir que tal difusión se produjo a través de cinco canales:

a) Discos (de 78 rpm)	31,4%
b) Lugares de espectáculos en vivo	30,9%
c) Partituras	16,3%
d) Radio	10,8%
e) Cine sonoro	10,6%

Las siguientes son algunas de las características que tuvieron estos canales:

a) Discos:

A comienzos de la década de 1930, se vendían en Chile discos de los sellos “RCA Víctor”, “Odeón”, “Columbia” y “Brunswick”. Los dos primeros grababan en el país, contando “RCA Víctor” con tres orquestas propias y publicando cancioneros con las letras de las grabaciones.

El lanzamiento de discos “Víctor” al mercado chileno estuvo muchas veces asociado con el acontecer socio-cultural de Chile, observándose mayores ofertas ante la llegada de algún intérprete latinoamericano (como Pedro Vargas o Tito Guizar); la celebración de festividades patrias o religiosas; el acontecer político (como la caída del gobierno de Carlos Ibáñez en 1931); los triunfos deportivos nacionales; y el éxito de alguna película, cuyas canciones eran rápidamente puestas al alcance del público.

¹ Conclusiones del tercer capítulo de mi Tesis en Musicología: “Música Popular escuchada en Chile en la década de 1930”.

El sello "Odeón" ordenaba de la siguiente manera el repertorio ofrecido hacia 1934:

"Bailables": *fox-trots, tangos, valsés, pasos-dobles, rancheras y rumbas.*

"Cantados": *canciones, corridos, tonadas.*

Además destacaba un "Repertorio chileno" formado por MP de raíz folklórica y un "Repertorio alemán".

b) Lugares de espectáculo en vivo:

La variada gama de lugares donde se difundió en vivo la MP puede ser ordenada de la siguiente manera:

1. Salas de espectáculos

Ofrecían música en los entreactos de sus funciones de cine, contando en muchos casos con conjuntos estables. También ofrecían operetas y revistas musicales (en 1939 existían 59 de estas salas en Santiago).

2. Boîtes y salones de baile

"La gran atracción de las noches santiaguinas está en las terrazas, en los cabarets, en los salones de té (...), donde se reúne numerosa concurrencia a entregarse a las delicias del baile entre la estruendosa alegría del jazz-band (...). Puede decirse que la mitad de la población santiaguina baila animadamente en las noches". Crónica de la Revista *En Viaje*, Santiago, VIII-1934, pp. 7-9).

3. Clubes sociales

Frecuentados por los sectores altos de la sociedad.

4. Recintos deportivos

Como el Club Hípico, donde se hacían grandes fiestas de año nuevo y el Estadio Nacional.

5. Lugares públicos

Parques, plazas, ferias.

CURA de mi PUEBLO

CANCION CHILENA

Creación de «LOS CUATRO HUASOS CHILENOS»



LETRA Y MUSICA DE

NICANOR MOLINARE

EDITORIAL CASA AMARILLA

Portada de partitura de *música típica* chilena arreglada para canto y piano.

6. Quintas de recreo

Frecuentadas por los sectores sociales bajos.

c) Partituras

En MP, a diferencia de lo que ocurre con la música de arte, la partitura le sirve más al público receptor que al intérprete, quien utiliza más bien su oído para aprender la música que interpreta. La demanda de un público entrenado en lectura musical –habilidad al parecer más común en los años 30 que en nuestros días– llevó la partitura a convertirse en un objeto de consumo.

En aquellos años existieron en Chile tres editoriales nacionales de música que editaban MP: “Casa Amarilla” (con 3.500 ediciones en 1940), “Casa Wagner” (que editaba “álbumes sonoros” con interesantes selecciones de repertorio popular), y “Casa Calvetty”. Además operaba en Chile la editorial norteamericana “Southern Music International”.

d) Radio

Según crónicas y avisos aparecidos en la prensa de la época, podemos aquilatar la importancia de los programas en vivo realizados habitualmente en los auditorios radiales. Para ello, las emisoras contaban con elencos estables de músicos y contrataban ocasionalmente a algún intérprete de paso por Chile. Estos programas eran combinados con emisiones de discos, como lo demuestra la siguiente programación de radio “El Mercurio” del 5 de octubre de 1937:

- | | |
|----------|--|
| Mediodía | – Selecciones de música de películas |
| | – Músicaailable (3 <i>fox-trots</i> , 1 <i>tango</i>) |
| Tarde | – Trozos de ópera |
| | – Selección de artistas aficionados |
| Noche | – Interpretaciones de Agustín Magaldi en disco (1 <i>tango</i> , 1 <i>canción</i>) |
| | – Interpretaciones en vivo: un “estilista chileno”, un “Conjunto Criollo (1 <i>vals</i> , 1 <i>canción</i> , 1 <i>cueca</i>); un conjunto de MP internacional (1 <i>blue-canción</i> , 1 <i>marcha</i> , 1 <i>rumba-bolero</i>). |
| | – Bailables nocturnos (discos). |

e) Cine

Durante la década de 1930, el cine musical exhibido en Chile fue en un 65% de origen latinoamericano (argentino, mexicano y chileno), en un 24% de origen norteamericano y en un 10% de origen europeo.

La importancia de este medio como difusor de MPL se puede observar en la costumbre de publicitar junto con la película, el repertorio de canciones que apare-



Carlos Gardel (1890-1935).

cían en ella y a sus intérpretes. La presencia en las películas argentinas de Carlos Gardel, Libertad Lamarque, Azucena Maizani o Hugo del Carril interpretando música de Ernesto Lecuona (Cuba), Francisco Canaro (Argentina) o del propio Gardel, era motivo suficiente en aquella época para asegurar el éxito de una película.

Por otra parte, el cine mexicano -cuya temática, a diferencia del argentino, era más rural que urbana- tenía tan buena acogida en Chile que los *corridos* y *canciones rancheras* que difundía, quedaron para siempre en este país, llegando incluso a folklorizarse. "Allá en el rancho grande", por ejemplo, se canta hasta el día de hoy en Chile y fue conocida en 1937 a través de una película del mismo nombre donde la cantaba Tito Guizar.

Estos ejemplos han servido para ilustrar la presencia de la MP en los MCM y las características particulares que presenta cada medio. El estudio musicológico de la difusión de MP continúa estableciendo la influencia que los factores tecnológicos, económicos, sociales y culturales presentes en los MCM, ejercen en la conformación de rasgos musicales de la MP, ya sea a nivel de repertorio, de especies o de géneros.

Universidad de Chile,
Facultad de Artes

BIBLIOGRAFÍA

- Apel, Willi ed. *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 2ª edición, 1982, 935 pp.
- "Arrigo em dois tempos" en *Arte em Revista*, Sao Paulo, Editado por CEAC, Vol. 6, N° 8, X-1984, pp. 22-29.
- Dannemann, Manuel. "Situación actual de la música folklórica chilena. Según el Atlas del Folklore de Chile", en *Revista Musical Chilena*, Santiago, Universidad de Chile, Vol. XXIX, N° 131, 1975, pp. 38-86.
- Degregori, Carlos Iván. "Huayno, 'chicha': el nuevo rostro de la música peruana" en *Cultura Popular*, Lima, CELADEC, N° 13-14, XI - 1984, pp. 187-192.
- Fairley, Jan. "Annotated bibliography of Latin-American popular music with particular reference to Chile and to nueva canción" en *Popular Music*, Cambridge University Press, N° 5, 1985, pp. 305-356.
- Gammon, Vic, "Problems of method in the historical study of popular music" en *Popular Music Perspectives*, Horn, David y Tagg, Philip ed., Göteborg, editorial Göteborg & Exeter, 1982, pp. 16-31.
- González, Juan Pablo. "Música Popular escuchada en Chile en la década de 1930", Tesis en Musicología, Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1982, 490 pp.
- La Bicicleta*, Santiago, Editorial Granizo, N° 12, mayo 1981, pp. 11-14; N° 23, mayo 1982, pp. 15-22; N° 36, julio 1983, pp. 26-28; N° 62, agosto 1985, pp. 18-23; N° 64, octubre 1985, pp. 18-20; N° 73, agosto 1986, pp. 8-9 y 11-15.
- La Liebre ilustrada*, Quito, N° 19, 17 de febrero de 1985, pp. 3-5.
- Manns, Patricio. *Violeta Parra*, Concepción, Editorial Lar, 1986, 111 pp.
- Reyes Matta, Fernando. "Canto y alternativas populares en América Latina", documento del Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, México-Santiago, 1983, 30 pp.
- Roberts Storm, John. *El Toque Latino*, México, Editores Asociados Mexicanos, 1979, 302 pp.
- Sadic, Stanley ed. *The New Grove*, London, Macmillan Publishers, 1980, Vols: IV p. 340; V pp. 85-89; X pp. 529-554; XI p. 529; XII pp. 231-236.
- Santander, Ignacio Q. *Quilapayún*, Madrid, Ediciones Júcar, 1983, 222 pp.
- Vicuña, Ignacio. *Historia de los Quincheros*, Santiago, Ediciones Ayer, 1977, 75 pp.