

en 1989, se publicó en Uruguay, Cuba, Canadá, Alemania y Francia; el quinto documento, “La posesión teórica de las colonias”, redactado en 1994, se ha editado en México; el sexto escrito, de 1977/1994, se titula “Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica” y se ha publicado en Brasil, Austria, México, Uruguay, Alemania y Estados Unidos; el artículo séptimo del libro se denomina “La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos”, de 1977/1992 y se editó inicialmente en Argentina. En 1994 su autor redactó el octavo escrito principal contenido en el libro, “El compositor y su entorno en Latinoamérica”, trabajo que fue publicado en Brasil y en la *RMCH*; el siguiente documento es de 1996, fue denominado “¿Otrredad como autodefensa o como sometimiento?” y ha sido editado en Alemania, Uruguay y Venezuela mientras que el décimo artículo principal, “Tradición y futuro, y la ética de componer”, es de 2002/2005 y fue editado inicialmente en Alemania en 2011. De los textos complementarios el primero se titula “¿Cambiar de collar o dejar de ser perro?”, de 2005/2007 y fue publicado inicialmente en Uruguay, mientras el segundo artículo se denomina “*Pra ver a banda passar*: Brasil y los vecinos y los vecinos y Brasil”, texto que se publica por primera vez en este volumen que analizamos.

La lucha que desde años libra el autor de *Hacer música en América Latina* para que indagemos y encontremos nuestra propia manera de hacer música en este continente se abre paso, pero con dificultades. En cada conferencia que dicta, en cada ponencia que lee, en cada artículo que escribe, nos recuerda a los latinoamericanos, con una sólida argumentación, que poseemos una enorme cantidad de información cultural legada por América, Europa y África, la que ha seguido creciendo durante 500 años. Si esa información es manejada teniendo conciencia del papel que tuvo y tiene cada uno de los grupos humanos que la ha proporcionado además de las circunstancias en que se ha producido ese aporte cultural, es posible encontrar el camino adecuado para el desarrollo de una cultura específica de nuestra Latinoamérica, que obviamente incluirá el fenómeno musical en toda su complejidad. Es ese importante planteamiento latinoamericanista el que Aharonián transmite en los textos que se encuentran compilados en *Hacer música en América Latina*, razón más que suficiente para que todo músico de este rincón del mundo lo lea y participe en el diálogo masivo y unitario que su autor ha propuesto y sigue impulsando.

Fernando García Arancibia
Academia Chilena de Bellas Artes
Instituto de Chile
acchbear@ctcinternet.cl

Juan Pablo González Rodríguez. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012, 351 pp.

Pensar la música desde América Latina de Juan Pablo González Rodríguez es el resultado de años de investigación y reflexión que este autor ha llevado a cabo en torno a este tema y desde este lugar. Años en los que no ha bastado solamente con escuchar la música, sino que escuchar el discurso sobre la música, una tarea doblemente compleja al considerar esa polifonía de temporalidades en la que nuestro continente, como plantean García Canclini y otros, está inmerso.

A lo largo de doce capítulos asistimos a la presentación de planteamientos teóricos y disciplinarios más generales al comienzo, hasta llegar a pertinentes estudios de caso en los escritos finales. Ellos nos develan no solamente a un musicólogo, sino que a un docente ameno y eficaz. Y esto no solo por los aportes factuales que se exponen, sino que además por los aportes ideacionales. Me referiré sucintamente a continuación a algunos de ellos.

En el capítulo 1, “Musicología y América Latina”, se plantean los conceptos de americanismo, interamericanismo, estudios latinoamericanos e iberoamericanismo como grandes marcos para comprender los aportes que distintas generaciones de musicólogos e investigadores han hecho al estudio de la música en “América Latina”, concepto acuñado al parecer por el chileno Francisco Bilbao a mediados del siglo XIX.

El capítulo 2, “La revuelta multidisciplinar”, nos presenta afirmaciones muy sugerentes como “el diálogo multidisciplinar es sobre todo un diálogo de personas”, “toda disciplina sería en sí una interdisciplina, así como cada sonido es una suma de sonidos. La propuesta es a potenciar aspectos que toda disciplina ya contiene, como ocurre en la formación del timbre o color del sonido” y “La

intertextualidad parece marcar la ruta actual y futura del análisis musicológico, generando cruces y diálogos multidiscplinarios mediante la confluencia de manifestaciones que la academia ha separado formal y técnicamente [...] Además, la concepción intertextual de la música permite, entre otras cosas, la definición de género musical desde la performatividad, esto es, desde los modos en que música, canto y danza son practicados por una sociedad en un momento determinado”.

En el capítulo 3, “Escucha poscolonial”, se releva la figura del cubano Fernando Ortiz como precursor con su concepto de “transculturación” de los paladines del poscolonialismo como Said o Bhabha. Se proponen nociones como la de “poder racializado” para entender “poscolonialmente” la realidad latinoamericana contemporánea. Se considera críticamente ciertas hebras de la historia de la grabación fonográfica en el continente. Al final se plantea que la escucha poscolonial en América Latina se inició un año antes de la publicación del libro clásico de Edward Said, *Orientalismo* (2002), con una pieza de ...Les Luthiers.

Una selección de las principales contribuciones en términos de líneas temáticas que se han presentado en los primeros siete congresos de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de la Música Popular, IASPM, entre 1997 y 2008 (aunque estrictamente hablando el de 1997 fue congreso IASPM a secas, ya que la Rama se fundó oficialmente en Bogotá el año 2000), se recoge en el capítulo 4, “Los estudios en música popular”. Se recuerda el aporte de varios próceres, entre ellos Carlos Vega y su noción de “mesomúsica”, así como el reconocimiento a María Teresa Linares como gestora del término “música popular urbana (MPU)”. Además se identifica a los géneros musicales, los enfoques de estudio o puntos de escucha y la industria musical como principales líneas temáticas históricas, junto con líneas nuevas como música popular y violencia, exclusión social y el cuerpo.

“De la canción-objeto a la canción-proceso” es el título del capítulo 5. Aquí se elabora la propuesta del análisis intertextual como abordaje sintonizado con los modos contemporáneos en que se comprende una pieza musical, en especial una “simple canción”. Debe notarse que no se trata del análisis intertextual entendido en términos “intrasemióticos”, es decir, limitándose, a modo de ejemplo, a identificar citas o alusiones entre canciones u otras piezas, o la presencia de tópicos. Una canción es asumida como un complejo de textos que configuran un contrapunto intersemiótico que no se limita a los textos musical, literario o performativo, según se explica en la siguiente cita (p. 135):

“El hecho que la canción popular permita distintas formas de abordaje, es un claro índice de la presencia de diferentes textos en ella. De este modo, si para un crítico literario la canción es un poema, para un musicólogo será un plan armónico y formal, para un ingeniero será una mezcla sonora, para un sociólogo será una agenda de acción social, para un crítico cultural será la manifestación de un cuerpo valórico e ideológico, y para un semiólogo será todas esas cosas juntas y ninguna en particular”.

De este modo se revisa la dimensión ontológica de la canción y sus variaciones en términos de suceso, objeto y proceso.

En el capítulo 6, “Originales múltiples”, observamos la aplicación de un enfoque intertextual al análisis de una pieza. Es el caso de la canción “Marcianita” (Galvarino Villota, José Imperatore) y su interesantísima historia que incluye 130 versiones, en torno al cual se propone el concepto de “originales múltiples” (chileno, argentino, brasileño).

Por otra parte, en el capítulo 7, “La mujer sube a escena”, se considera el aporte de los estudios de género y su aplicación en el caso de la MPU en Chile, a partir de cuatro personalidades artísticas desarrolladas por la mujer a lo largo del siglo XX: la cantora, la cantante, la cantautora, la estrella de la canción, su relación con procesos sociales e históricos determinados y su relación con el canon artístico establecido.

El capítulo 8, “Tradicición, modernidad y vanguardia”, se sitúa en el marco cronológico de las décadas del 50 hasta comienzos de los 70 en Chile, período calificado como “culminación del proceso de construcción de una identidad cultural chilena en música”. Aquí se abarca tanto la música académica como la música popular urbana, y la presencia simultánea de tendencias tradicionales, modernistas y vanguardistas, tendencias universalistas y americanistas, el acercamiento entre música académica y MPU y el surgimiento de creadores de postura izquierdista que manifiestan artísticamente su compromiso social. En este complejo panorama se destacan casos de géneros como la sonata y su significación en la música académica latinoamericana, así como figuras individuales como Juan Orrego Salas, Roberto Falabella, Sergio Ortega, Violeta Parra o Víctor Jara.

Desde el punto de vista del marco cronológico, el capítulo 9, “Vanguardia primitiva”, se puede entender como complemento del capítulo anterior. Acá se propone el concepto de “vanguardia primitiva” para comprender la práctica de grupos musicales como Los Jaivas en su primera época. Este concepto surge a su vez a partir de las “modernidades primitivas” propuestas por Florencia Garramuño.

En el capítulo 10, “Contracultura de masas”, se avanza hacia la década de 1980 en América Latina, década caracterizada por la sombra de dictaduras que, no obstante, no impidieron los cruces valiosos entre cultura popular y vanguardia. Se aplica el concepto de *contrafusión*, análogo al de “contracultura”, para explicar “prácticas culturales (musicales) que si bien celebran su propia condición contracultural, también ponen en juego el sinsentido y la violencia de la cultura de masas de la cual se alimentan. De este modo, la integración de lenguajes promovida por la fusión de fines de los sesenta, se transformó en choque; el diálogo devino en discusión; lo obvio se volvió extraño; y lo especial se hizo cotidiano. Como señala Omar Corrado (1999), la canción se transformó, finalmente, en “una operación crítica del conocimiento”.

Desde este marco se analiza la escena contracultural suscitada en espacios como la Lira Paulistana de São Paulo o el Trolley de Santiago, así como la propuesta de músicos como Arrigo Barnabé y el grupo Premeditando o Breque en Brasil o Fulano en Chile. Este análisis conduce a un diáfano juicio de valor hacia el final del escrito (p. 256):

“El punto de escucha híbrido que demanda una música popular de vanguardia como la descrita, nos entrega un sentido de modernidad que puede resultar más completo que el ofrecido por un arte contemporáneo aislado o por una música popular artísticamente desinformada, pues nos permite ser conscientes de una totalidad cultural articulada en el presente... De este modo, los fenómenos de fusión y contrafusión en la música latinoamericana constituyen no solo mecanismos de respuesta e interpretación de la realidad, sino también de construcción y deconstrucción de ella”.

El capítulo 11, “Raíces y globalización”, elabora un estudio del concepto de “raíz folclórica” en el contexto de la escena chilena contemporánea. Este estudio nos muestra cómo los músicos chilenos han ampliado en su práctica este concepto al punto que se puede (o es necesario) hablar de diferentes tipos de folclor y de distintos tipos de raíz. Es así como el autor plantea la posibilidad de un *posfolclor* que bien podría concebirse en términos de multifolclor o interfolclor que se nutre de raíces *hidropónicas*, raíces en una multiplicidad de músicas accesibles en el contexto del orden global.

El capítulo 12 y final, “Construcción sonora de la nación”, nos presenta el canon de los “40 principales” de la música docta chilena. Este repertorio comparte rasgos con el canon “principal” (el canon musical de los grandes compositores europeos): escasez de mujeres, predominio de compositores que enseñan composición, baja presencia de compositores-intérpretes, presencia importante (42%) de formas clásicas (conciertos, sinfonías, sonatas, obras para orquesta sinfónica). Pero por otro lado, presenta ciertos rasgos de “anticanon”: presencia importante de compositores de izquierda (14, más 10 conservadores y 7 católicos), autodidactismo en casos notables (Cotapos y Leng), uso de temas y lengua mapudungun en obras emblemáticas.

De este modo, este libro de Juan Pablo González Rodríguez constituye, a partir del momento de su publicación, una lectura obligatoria para todos los interesados en “pensar la música desde América Latina”, como plantea su título. Un libro que necesariamente deberá incorporarse a las bibliografías de aquellas actividades curriculares de pregrado y postgrado en las que se aborden estas temáticas en relación con este universo cultural-musical. La organización de sus textos, la diversidad de temas y el abanico de prácticas y repertorios musicales que se abordan configuran una verdadera obra polifónica que amerita ser escuchada de modo activo. En otras palabras, se trata de una invitación al diálogo entre el autor y la comunidad latinoamericana de musicólogos, investigadores y estudiosos de la música a partir de sus propuestas, en pos de la incesante tarea de investigación y reflexión acerca de nuestro universo y enfoques de estudio, la que resulta altamente estimulada gracias a esta publicación.

Cristián Guerra Rojas
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
cristianguerrar@gmail.com

Susan Thomas. *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage* [Zarzuela cubana: Actuaciones de raza y género en el teatro lírico de La Habana]. Illinois: University of Illinois Press, 2009, ix+250 pp., ISBN-13: 978-0252033315.

Desde el periodo colonial, Cuba ha sido un centro de creación musical muy peculiar, debido al hecho de que su ubicación geográfica la ha convertido en un punto de encuentro del mestizaje racial y, por