

{ MÚSICA • ENSEÑANZA

JUAN PABLO GONZÁLEZ

**MÚSICA POPULAR
AUTORAL DE FINES
DEL SIGLO XX**

ESTUDIOS INTERMEDIALES

uah/Ediciones
Universidad Alberto Hurtado

MÚSICA POPULAR AUTORAL DE FINES DEL SIGLO XX

Estudios intermediales

Juan Pablo González

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 - Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl – 56-228897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile por C y C impresores
Primera edición junio 2023

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.

Agradecemos además al Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) de Madrid la evaluación externa realizada por pares de esta edición.

ISBN libro impreso: 978-956-357-425-8

Coordinadora colección Música
Daniela Fugellie

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño interior
Elba Peña

Diseño de portada
Francisca Toral

Imagen de portada
iStock



Grupo de
Editoriales
Universitarias
AUSJAL

Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

{ Índice

| | |
|----------------------------------------|-----|
| Introducción | 7 |
| I. Intermedia interna | 25 |
| Letra | 26 |
| Vocalidad | 52 |
| Música | 62 |
| Sonido | 73 |
| II. Intermedia externa | 91 |
| Videoclip | 91 |
| Visualidad | 100 |
| Discurso | 117 |
| III. Géneros autorales | 133 |
| Géneros independientes | 142 |
| Archipiélago del pop-rock | 151 |
| IV. Siete canciones multiautorales | 167 |
| Inti-Illimani, “Tata San Juan” | 168 |
| Joe Vasconcellos, “Las seis” | 177 |
| Carlos Cabezas, “Bailando en silencio” | 185 |
| Los Tres, “La espada & la pared” | 197 |
| Fiskales Ad-Hok, “Borracho” | 207 |
| Chancho en Piedra, “Edén” | 216 |
| Makiza, “La rosa de los vientos” | 229 |

| | |
|------------------------|-----|
| Posdata | 241 |
| Letras | 243 |
| Bibliografía y fuentes | 255 |
| Discografía | 261 |
| Audiovisuales | 262 |
| Sitios web | 263 |
| Índice onomástico | 265 |
| Figuras | 279 |

{ Introducción

Este libro es producto de uno mayor que aborda la música popular autoral chilena de la década de los noventa (González, 2022), cuarto tomo y final de una larga historia de la música popular en Chile y sus esferas de influencia europea, estadounidense y latinoamericana durante el largo siglo XX. El libro hijo surgió al darme cuenta de que la propuesta teórico-metodológica que estábamos desarrollando con un equipo de profesionales para estudiar esta música autoral de fines de siglo podía resultar útil también para tratar repertorios latinoamericanos e hispanos en general o, al menos, para que este modelo de estudio intermedial de la música popular autoral fuera contrastado, enriquecido o interrogado desde otros puntos de escucha¹. Si bien el presente libro comparte cerca de un 30% de sus páginas con su libro madre, este se enfoca en la metodología y el otro en la historia, este se orienta más hacia América Latina y el otro hacia Chile. Sin embargo, ambos están concebidos desde una musicología que trabaja en diálogo con la literatura, la

¹ *Música popular autoral de fines del siglo XX. Estudios intermediales* es uno de los resultados del proyecto Fondecyt N° 1190028, Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, del Gobierno de Chile, y fue terminado gracias al programa de Ayudas María Zambrano para la atracción de talento internacional de la Universidad de Oviedo, Asturias, dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, NextGenerationEU. Existe una edición española a cargo del Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid, ICCMU (2023).

vocalidad, el arreglo, el sonido grabado, el audiovisual, el diseño y la fotografía y el discurso de músicos, críticos y fanáticos. En suma, los dos proponen una musicología que conversa con las diferentes medialidades que conforman y enmarcan la música popular autoral.

Me refiero a música popular autoral más que a canción de autor por tres razones. Primero, como veremos en este estudio, porque se trata de una música en la que pueden participar una multiplicidad de autores, que son artífices de las distintas medialidades que la conforman. Segundo, porque al hablar de música, y no solo de canción, dejamos abierta la puerta a la música instrumental o, incluso, a aquellas canciones de las cuales no entendemos la letra, pero que de todas maneras nos apelan. Tercero, porque de esta manera preservamos el concepto de canción de autor tal como viene siendo usado para Joan Manuel Serrat o Silvio Rodríguez, tendencia que también se enmarca bajo el concepto italiano de *cantautore*, que supone justamente lo opuesto a lo referido en este libro: una sola persona como la responsable de las tres medialidades básicas de toda canción: letra, música e interpretación. Examinar la música popular desde la musicología es situarse en una disciplina que privilegia una música de autor en cuanto fundador de discursividad en el sentido de Foucault (2010); que posibilita y reglamenta la creación de otros discursos. La diferencia es que en este caso se trataría de una autoralidad múltiple producida por las distintas medialidades conformadoras de la obra.

Es habitual que los libros anglosajones donde se estudia la música popular desde la musicología, como los de Richard Middleton (1990), David Brackett (2000), Stan Hawkins (2002), Allan Moore (2012) o Philip Tagg (2013), por ejemplo, incluyan capítulos que ofrecen marcos teórico-metodológicos para el abordaje de esta música y los distintos textos o medialidades que la conforman. Se trata de una música muy ligada al desarrollo de la grabación y las industrias culturales que en los noventa se incorporaba plenamente a una musicología que había permanecido un tanto ajena

a los fenómenos de masas de la modernidad. De este modo, los marcos musicológicos para examinar la música popular grabada comenzaron a ser formulados recién a fines del siglo XX, a diferencia de los de la música clásica, que se vienen planteando desde el siglo XIII. Solamente los tratados de baile del Renacimiento empezaron a dibujar un campo diferenciado para una música popular en las ciudades, que se consolidará como práctica independiente a la música clásica recién a comienzos del siglo XIX.

A partir de la universalización del pop-rock en la década de los ochenta, con toda la tecnología asociada y de la mano de una poderosa industria que ha llevado este lenguaje a cada rincón de la tierra, resulta muy cómodo para la musicología anglosajona referirse a los rasgos sonoros, musicales y performativos que conforman canciones que millones de personas conocen, o a las que pueden acceder fácilmente, y de bandas ampliamente comentadas en los medios. El propio Richard Middleton reconocía en su libro de 1990 –fundacional para los estudios musicológicos de la música popular– que solo podía ocuparse de la música con la que estaba más familiarizado: la de Gran Bretaña y Estados Unidos. Si bien declaraba no estar en condiciones de abordar las músicas populares de otras partes del mundo –incluida América Latina–, el hecho de que durante el siglo XX la música popular anglosajona se hubiera expandido más ampliamente que otras, “para bien o para mal”, señala, la transformaba en un sector dominante con el que otras músicas debían llegar a un acuerdo. Es así como Middleton asume que las bases teóricas de su libro podrían ser aplicadas a otras músicas, considerando siempre los factores sociales, económicos y políticos locales que pudieran modificarlas, aunque también los de la periferia tecnológica y las estéticas situadas, habría que agregar². Siguiendo a este autor, la música, como “lenguaje universal”, permite ser comprendida más allá de las fronteras culturales, como lo

² Middleton, 1990: vi.

han demostrado las orquestas japonesas de salsa, las bandas rusas de heavy-metal, o los grupos italianos de música andina, por ejemplo, pero también las bandas chilenas de música celta o argentinas de reggae. Es así como músicas de distinta procedencia pueden ser situadas en otros territorios, esto es, imitadas, absorbidas y reinterpretadas o traducidas, algo que ocurrió con frecuencia en la esfera latinoamericana a lo largo del siglo pasado³.

En nuestra región tenemos músicas e industrias de desarrollo más local, con una diversidad de propuestas que justamente forman parte de la riqueza de la cultura popular, por lo que ha resultado más complejo proponer marcos teórico-metodológicos únicos para el estudio de la música popular latinoamericana en general. Es muy amplia la diversidad de estos repertorios, además no están estandarizados sus modos de relación con la industria desde los márgenes que habitan. Es complejo llegar a conceptos que sirvan por igual para abordar un son cubano de 1930 o una guarania paraguaya de 1980, por ejemplo. Además, las divisiones nacionales, étnicas y de clase dificultan el desarrollo de lenguajes musicales comunes, aunque a comienzos del siglo XXI seamos ochocientos millones de personas hablando español y portugués en el mundo, lo que, por cierto, constituye todo un potencial para estudios integradores como este.

Sin embargo, son escasos los marcos teórico-musicológicos para el estudio de la música popular en América Latina, por lo que dependemos de marcos anglosajones como los mencionados, surgidos a partir de la hegemonía del pop-rock con su sonido amplificado y sus modos estandarizados de producción. Solo algunos estudios locales ofrecen modelos para el abordaje musicológico de la canción popular en el ámbito brasileño (Tatit, 2002, Neder, 2012), chileno (González, 2013, 2017, 2022), argentino (Rubio y Sanmartino, 2008 y 2013, Gilbert y Liut, 2019, Goldsack, 2020,

³ Ver Walser en Moore, 2003: 23.

Madoery, 2021) y cubano (Casanella, 2013), entre otros. Es por eso que en este libro propongo un enfoque más autónomo y desde la región para el estudio intermedial de la música popular multiautoral. Primero, será necesario acotar ese amplio y variado universo de estudio y, al mismo tiempo, buscar estrategias para que este enfoque sea lo suficientemente útil al ser aplicado a los distintos repertorios que conforman la canción popular del pasado reciente.

Para acotar este universo, me enfoco en canciones en las que el proceso de grabación, mezcla y masterización fue significativo en su conformación como tales, lo que hace que la medialidad sonora sea relevante en ellas, tal como lo pueden ser las otras medialidades en juego. Esto necesariamente nos ubica en el último tramo del siglo XX, que es hacia donde se dirige este libro. Al mismo tiempo, busco canciones autorales, es decir, que posean cierta autonomía con respecto al propio género al que tributan, contribuyendo a su desarrollo y transformación. Esto ocurre normalmente con músicos que manifiestan cierta conciencia del estado del material sobre el que trabajan, fenómeno que en la historia de la música popular anglosajona habría comenzado con Los Beatles a mediados de los años sesenta, pero que en América Latina ya había empezado con Astor Piazzolla, Antonio Carlos Jobim y Violeta Parra a fines de los cincuenta, como veremos más adelante.

Siempre he estado muy atento a lo que ocurre con la música latinoamericana en general debido a mis actividades de investigación, docencia y edición, a mis viajes y amistades y a mis propias inclinaciones como fanático. Además, en la música popular chilena, que vengo estudiando desde hace bastantes años, han estado presentes géneros y repertorios argentinos, peruanos, bolivianos, colombianos, mexicanos y cubanos a lo largo de todo el siglo XX y con cierta estabilidad⁴. De todos modos, por mi familiaridad con

⁴ También fueron revisadas publicaciones periódicas nacionales de 1990 a 2000 que informan sobre música popular chilena y latinoamericana en general,

las canciones autorales producidas en Chile y, sobre todo, por la posibilidad de acceder a las fuentes, es que me he basado en ellas para interrogar las relaciones mediales de la música popular multiautoral en sus distintos grados y relaciones posibles. Lo hago con la intención de que este modelo de estudio intermedial sea útil para tratar otros repertorios latinoamericanos. Hay varios factores que harían esto posible, como veremos en las páginas siguientes.

Para llegar al universo de estudio en que se basa este libro, comencé preseleccionando un corpus de cincuenta discos de artistas chilenos grabados en el país y en el extranjero en los años noventa, de géneros diversos cultivados internacionalmente, que definí transitoriamente como de carácter autoral, lo que indirectamente supuso la definición de un campo no autoral, en el cual quedaba la música latinoamericana y anglosajona replicada con mayor o menor maestría en el país, pero sin rasgos propios evidentes, desde la balada romántica al heavy-metal de fines de siglo. Esta preselección fue presentada a veinticinco músicos, artistas, investigadores y periodistas, a quienes pedí que seleccionaran entre doce y dieciocho discos que les parecieran fundamentales del fin de siglo, concepto habitualmente usado por los medios en sus construcciones de canon. También podían agregar otros títulos y/o artistas que no estuvieran en el listado preliminar. Las personas consultadas realizaron su selección desde sus posiciones de fanáticos, críticos, investigadores y/o músicos, papeles altamente especializados y personales a vez. Entonces hay aspectos de memoria, gusto personal y juicio crítico en juego, a lo que se suma la búsqueda de equilibrio

como las revistas *El Carrete*, *Extravaganza!* y *Rock & Pop*; los suplementos de cultura y espectáculos *Wikén* y *Zona de Contacto* de *El Mercurio*, *Subte* de *La Tercera* y *La Cultura* de *La Época*; y el archivo de prensa de la cadena de tiendas Feria del Disco con recortes de los periódicos *La Nación*, *El Mercurio*, *La Segunda*, *Las Últimas Noticias*, *La Tercera*, *La Época* y *El Metropolitano*, junto a material administrativo de Feria del Disco y de promoción de los sellos discográficos.

propia de las construcciones de canon, para lograr muestras representativas⁵.

Luego de articular las respuestas recibidas con los criterios musicológicos de autoría que propongo a continuación, pude llegar al universo de treinta discos y treinta y tres singles o sencillos, veinte de ellos con videoclips, que constituyen el foco central de este estudio⁶. Para ello tuve que sopesar mis propias preferencias como fanático, mis juicios como crítico activo en los noventa y el modo en que mis vínculos con los músicos preseleccionados o que no aparecían en dicha preselección podían influir en la selección final. Intenté ser ecuánime, aunque siempre las antologías delatan al antologador y quizás sea el concepto de autorialidad el que mejor devele el sesgo que puede imperar en su modo de escucha.

Si bien los musicólogos latinoamericanos no trabajamos necesariamente sobre repertorios que apelen a cientos de millones de personas, ni podríamos llegar a conclusiones relevantes para el amplio campo de la música mundial, hay varios factores que permiten aplicar en nuestra vasta región propuestas teórico-metodológicas propias para el estudio de la canción popular grabada y que están basadas en casos locales de fines del siglo XX. Primero, luego de un siglo de existencia, la industria discográfica –internacional, nacional e independiente– alcanzó su más alto nivel de desarrollo en la década de los noventa, incentivando la producción y circulación discográfica como nunca había ocurrido en la región. No es por nada que la cadena argentina Musimundo, que ofrecía discos, electrónica y libros, se instaló en Chile en los noventa, donde ya existía una cadena nacional de distribución discográfica, la Feria del Disco. Lo interesante es que el desarrollo de la industria del sonido grabado fortaleció al mismo tiempo el desarrollo de la industria del

⁵ Más sobre construcción de canon en música en Corrado, 2004-2005.

⁶ Las carátulas de estos discos, los sencillos y videoclips son accesibles a través de los tres códigos QR ubicados en la primera solapa del libro.

sonido en directo, factor que trajo a muchas bandas y solistas en gira a América Latina buscando promover nuevos discos respaldadas por sus sellos. Es por esto que en los noventa muchas bandas argentinas tocaron en México y muchos grupos chilenos fueron a Colombia, por ejemplo. Esta circulación regional fue incentivada, además, por la aparición de MTV Latino en 1993, que, junto con potenciar y proyectar regionalmente la industria local del videoclip, contribuyó a la apertura del pop-rock en español a nivel iberoamericano.

Dentro del desarrollo de la industria discográfica en la región, surgen dos figuras que resultan muy relevantes en la producción y grabación de bandas y solistas latinoamericanos activos en los noventa bajo el amplio manto del pop-rock: los argentinos Gustavo Santaolalla y Mario Breuer. De hecho, la labor de Santaolalla es considerada fundamental en el *boom* que experimentó el pop-rock latino a fines de siglo por haber producido bandas mexicanas como Maldita Vecindad, Caifanes, Café Tacuba y Molotov; grupos argentinos como Divididos y Bersuit Vergarabat, y conjuntos chilenos como Los Prisioneros, además de varios solistas mexicanos, colombianos, uruguayos y chilenos. Por su parte, Mario Breuer masterizaba discos de artistas argentinos, como Charly García, Spinetta, Andrés Calamaro, Celeste Carballo, Fito Páez, León Gieco, Sumo, Soda Stereo, Los Pericos, Fabulosos Cadillacs y Enanitos Verdes, y de los chilenos Joe Vasconcellos, Los Tres, Javiera & Los Imposibles, La Ley, Lucybell, Los Ex, más otras bandas latinoamericanas. Se trata de bandas y solistas centrales del pop-rock latino que operaron bajo manos similares en la producción discográfica, evidenciando un campo estético común al que apelo en este libro.

Un segundo factor, derivado del anterior, que explica la vinculación musical latinoamericana en los noventa, fue la integración regional de los circuitos de las grandes bandas y solistas que realizaban giras por el mundo presentando nuevos discos y fidelizando audiencias. En el Cono Sur, el circuito más estable estaba

formado por cuatro ciudades: Río de Janeiro, San Pablo, Buenos Aires y Santiago, con la productora argentina DG Medios como actor fundamental para el acercamiento de Chile a este circuito. De este modo, al menos veintitrés grandes bandas y solistas de Estados Unidos –como Guns N’Roses, Ramones o Bob Dylan– y diecinueve de Gran Bretaña –como Rolling Stones, Oasis o David Bowie– incluyeron el circuito Brasil/Argentina/Chile en los noventa, con ocasionales actuaciones en Uruguay, Venezuela y Perú. Esto contribuía a la plena *pop-rockización* de la región, creando un referente común para el público y para las bandas locales, que solían actuar como sus teloneros. Además, como Uruguay y Chile eran los países que los músicos argentinos tenían a mano para internacionalizar su carrera, durante los noventa tocaron en Santiago y en otras ciudades chilenas unas catorce bandas y solistas autorales de Argentina –como Charly García, Soda Stereo o Attaque 77–, mientras que de Brasil llegaron siete y de México solamente tres⁷.

Un tercer factor que permitiría generalizar en América Latina enfoques analíticos derivados de casos locales lo constituyen las continuas referencias al pasado que se produjeron en los noventa, confirmando la idea de “retromanía” expuesta por Simon Reynolds (2012), y que afectaron a América Latina por igual. De hecho, en su balance musical de fin de siglo, titulado “Sonidos reciclados”, un diario chileno señala que “A la hora de resumir la música del siglo, los noventa se perfilan como la década emblemática que operó con un popurrí de los ritmos popularizados durante cien años”⁸. En efecto, en el mundo anglosajón se volvían a juntar bandas emblemáticas de los años setenta; surgía el brit-pop como una nueva lectura beatle de los sesenta; se revivía el rockabilly de los cincuenta; el punk de los setenta se revitalizaba con el pop-rock; el rock adquiría nueva vida con el heavy-metal; aparecía una segunda dinastía del

⁷ Más antecedentes en González, 2022: 97-160.

⁸ *El Metropolitano*, 31/12/1999: 39.

funk –sumando el hip-hop–; y el sampling reciclaba fragmentos sonoros del pasado, disseminándolos entre nuevas audiencias. Todo esto fue absorbido y resignificado con fuerza desde nuestra región y casi en forma simultánea.

Es así como en los noventa se reagrupaban bandas argentinas y chilenas de los ochenta, y el sonido andino setentero de Illapu era éxito de ventas en Chile. Además, luego de su reinado en los años cincuenta, el bolero volvía a apelar a nuevas generaciones y a comienzos de los noventa Luis Miguel impactaba desde México con su disco *Romance*, producido por Armando Manzanero, mientras que Los Tres iniciaban su carrera discográfica con su propio bolero pop, “Un amor violento”, y Luz Casals saltaba a la fama con su versión de “Piensa en mí” (1935), de Agustín Lara, incluida en la película *Tacones lejanos* de Pedro Almodóvar. Todo esto en 1991. Por su parte, dos figuras emblemáticas de la nueva-canción, Horacio Salinas y Patricio Manns, incluían boleros de su autoría en discos de Inti-Illimani de 1996 y 1998, y la banda chilena punk/grunge Los Ex grababa su versión descentrada de “Esta tarde vi llover” (1997) de Manzanero⁹. Coronando la década retromaníaca, el músico alemán Lou Bega protagonizó un fugaz pero intenso regreso del mambo de los años cincuenta a la escena internacional con *A Little Bit of Mambo* (1999), y llegó al Festival de Viña del Mar en 2000, puerta de entrada de muchos artistas europeos a la región.

La retromanía de fin de siglo ocurría en un contexto de creciente globalización corporativa, que potenciaba la circulación de géneros como *commodities*, lo que aumentaba considerablemente su disponibilidad como formas de expresión para sucesivas camadas de artistas. Es que el fin de siglo fue particularmente fértil en poner a disposición de músicos y audiencias una diversidad de géneros para

⁹ El renovado interés por el bolero entre jóvenes de comienzos de los noventa es abordado en un reportaje de *Revista del Domingo* de *El Mercurio*, 11/10/1992: 4-6.

cruces e intervenciones autorales, impactando en América Latina por igual. Además, la consolidación de la world-music ensanchaba el territorio desde donde provenía la música que podíamos escuchar, mientras que la vuelta al pasado revitalizaba músicas locales de la primera mitad del siglo. Estas eran dos caras de la misma moneda que fue la reacción contra la hegemonía alcanzada por el pop anglo en el mundo durante los años ochenta. De este modo, bajo el concepto de world-music algunas músicas tradicionales de Latinoamérica y de sus pueblos originarios circulaban a escala global, mientras se revitalizaba el choro carioca, derivado de la música de salón de la época de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), y el tango con guitarras de la época de Carlos Gardel (1887-1935). Además, bailábamos música de los años cuarenta con proyectos de rescate como *Yein Fonda* (1996) de Santiago; *Buena Vista Social Club* (1997) de La Habana, y *Café de los Maestros* (2005) de Buenos Aires y Montevideo, incrementando aún más la gran mezcla que nos constituye. Al mismo tiempo, la película *Flamenco* (1995) de Carlos Saura instalaba en el cine de autor figuras del flamenco de avanzada edad y menor exposición mediática, combinándolas con otras más jóvenes y expuestas.

Esto se sumaba al auge de los duetos intergeneracionales, las conmemoraciones de grandes conciertos —como el de Woodstock de 1969—, las actuaciones íntimas del *unplugged* en directo de MTV, los imitadores y concursantes de *American Idol* (2002), junto con videos de *sing-along* y el sistema de micrófonos para cantar y crear estrellas fugaces dentro de la práctica colectiva del karaoke y sus secuelas. Como señala George Plasketes, esta es una manifestación posmoderna de la recontextualización desenfrenada que se da en la música a medida que los artistas revisitan, reinterpretan y reexaminan una sección transversal de estilos, períodos, géneros, y registros propios y de otros artistas y sus catálogos discográficos¹⁰.

¹⁰ Plasketes, 2010.

Un cuarto factor de vinculación musical regional lo constituyen las propuestas de cantautoría y canción social surgidas en América Latina y el Caribe en los años sesenta, que se habían internacionalizado forzosamente en los setenta producto del exilio, con movimientos y dislocaciones tanto al interior de América Latina como en Europa. Es así como el nuevo cancionero argentino, la nueva canción chilena, el canto popular uruguayo o la nueva trova cubana alcanzaban carta de ciudadanía mundial, compartiendo su sonido acústico, sus letras de altura poética, su canto franco y directo y sus arreglos, que buscaban estar a la altura del contenido y la factura de esas letras. Los movimientos de solidaridad internacional y el vínculo entre sectores progresistas de la región contribuyeron a la circulación y absorción de este repertorio, que adquiría rasgos americanistas.

Un quinto factor es, como hemos visto, la propia globalización del pop-rock en los noventa, que producía una especie de lengua franca universal, en la que las fronteras étnicas y nacionales ya no eran tan relevantes en las propuestas locales. Me refiero a un pop-rock surgido a partir del estallido del rock a fines de los setenta, con el punk y la new-wave, pero incorporando todo lo que seguiría después: metal, reggae, ska, grunge, hip-hop, y la segunda oleada del funk. Todos estos géneros eran cultivados de distinta manera y en distintos grados en América Latina durante los noventa, uniéndonos y permitiéndonos proponer modos de abordaje comunes de estos repertorios a partir de casos locales.

Un sexto factor, derivado del anterior, es que los chilenos, que viven en un país aislado geográficamente, de población de tamaño mediano, sin una afrodescendencia evidente y con un austero folklore de raigambre hispana, han debido ingeniárselas para dotarse de una música popularailable, urbana y moderna desde la cual construir sus identidades diversas. Lo hicieron a lo largo del siglo XX mediante la continua importación, asimilación y “crianza” de un sinnúmero de géneros europeos y norteamericanos —como

ocurre en el resto del continente, por cierto— pero también, tal cual señalaba en las páginas precedentes, de géneros argentinos con el tango, el folklore y el rock; peruanos con el vals criollo y el rescate afro; bolivianos, con la música andina; colombianos, con la cumbia en casi todas sus variedades continentales —mexicana, argentina, peruana y propiamente chilena—; cubanos, con la música de baile y la nueva trova, y mexicanos, con el bolero, la música mariachi y la música norteña. Los propios músicos chilenos han debido asimilar toda esta música para tocarla, arreglarla y también crearla, según los requerimientos de la industria, junto con desarrollar sus propias mezclas.

Como último argumento, hay que tener presente que cada vez es más fácil acceder a repertorio musical en el mundo. Si antes los libros sobre música debían incluir anexos con letras de canciones o incluso grabaciones para que el lector accediera a la música sobre la que estábamos escribiendo, ahora basta un simple código QR para que cualquier persona acceda desde su celular a la lista completa de las canciones estudiadas, sus videos e incluso el arte de carátula de sus discos, como lo hacemos en este libro. Los servicios pagados y gratuitos de música por *streaming* le han resuelto la vida a músicos, investigadores y público en general, facilitando enormemente el acceso y circulación de la música popular en regiones como la nuestra, creando una especie de *jukebox* o rocola universal que fomenta el desarrollo de una cultura de la inmediatez de insospechadas consecuencias futuras.

Los dos primeros capítulos que vienen a continuación están dedicados a sentar las bases teórico-metodológicas para el estudio de la música popular multiautoral de fines del siglo XX, teniendo en cuenta medialidades como la letra, la vocalidad, la música, el sonido, el video, la visualidad y el discurso. Las primeras cuatro son fundantes en la conformación de una canción, mientras que las tres restantes son derivativas, pero no menos relevantes en la construcción de significado o sentido realizada por el público y

la crítica. Es por eso que las dividimos en medialidades internas y medialidades externas. La interacción entre todas ellas es puesta a prueba en el capítulo final, en el que exponemos siete estudios de caso tomados de discos producidos en Chile en los noventa, pero que surgen de géneros musicales de relevancia internacional, a saber: nueva-canción, fusión, post-rock, pop-rock, punk, funk y hip-hop. En su mayoría, estos casos ejemplifican formas de apropiación o crianza de géneros foráneos desde prácticas locales, algo recurrente en la historia de la música universal. Además, acentuando el carácter plurinacional de los ejemplos seleccionados, la muestra de nueva-canción corresponde al arreglo de una canción aymara del altiplano chileno-boliviano; el caso de fusión, al de un músico chileno-brasileño formado en Italia; el de punk, al de una banda con un miembro surgido de la movida madrileña; el de pop-rock, al de un grupo chileno de impacto en México, y el de hip-hop, al de una banda de hijos de exiliados en Canadá, Suiza, Francia y África. Estos géneros son discutidos en el tercer capítulo, en el que busco mediar entre los músicos, la industria, la crítica y el público, labor inherente, a mi juicio, a la propia musicología popular.

Las canciones tienen letra y música, han sido arregladas para un determinado medio instrumental y vocal y son performadas, grabadas, mezcladas y masterizadas para ser ubicadas en determinados lugares de un disco, que a su vez tiene un arte de carátula que las enmarca visualmente. Además, desde los años ochenta, muchas canciones han estado asociadas a videoclips que contribuyen a sumar sobre ellas nuevas capas de significados mediales. Una canción y un disco generan también discursos que vienen de los músicos, la crítica y los fanáticos, y son comunicados por la prensa, las redes sociales, las publicaciones y las propias carátulas. Es por esto que la canción popular grabada puede ser entendida como una producción intermedial, concepto introducido por el artista múltiple norteamericano Dick Higgins (1938-1998) a mediados de los años sesenta