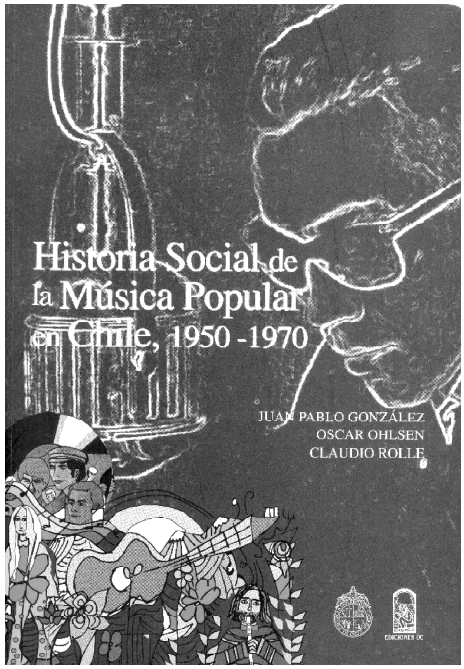
y el *Quinteto*- o bien en el caso de una exploración en espiral hacia el profundo de un material inicial, como es el caso de las *Variaciones*.

Más allá del impecable manejo idiomático de los instrumentos, así como de un eficaz uso de subdivisiones y alternancias en el quinteto y de las articulaciones más características con que cada uno de ellos perfila una sección determinada, hay que destacar la pulcritud y precisión de la interpretación que nos ofrecen Paula Barrientos (Flauta), Guillermo Milla (oboe), Alejandro Ortiz (clarinete), Nelson Vinot (fagot), Ricardo Aguilera (corno) y el maestro Cirilo Vila como pianista invitado, quien además colaboró en la selección y estudio del repertorio.

La presentación del disco, financiado por el Gobierno chileno a través del Fondo de Fomento de la Música Nacional, es también esmerada y cuidadosa. La evocativa portada que muestra al maestro Advis junto a los intérpretes da paso a fotografías, ilustraciones y citas tomadas del propio homenajeado, creando una cálida envoltura a un disco que, luego de un año de preparación, nos entrega un material de notable plasticidad y claridad pues, aún dentro de una sintaxis musical tradicional y conocida, y en tiempos donde quizás se privilegia más gratuitamente un enfoque de tipo experimental, radical o incluso agresivo, nos permite percibir en estas bellas piezas una infinidad de matices, riquezas y evocaciones estilísticas.

Manuel Contreras Vázquez
Academia Nacional Santa Cecilia, Roma



Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

"*Suma teológica* de la música popular chilena". Con estas palabras se refirió Eduardo Carrasco al libro *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, de los autores Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, dando cuenta de la importancia y magnitud del volumen en cuestión. El músico fundador de Quilapayún pronunció estas palabras en el evento oficial del depósito de la documentación del aludido conjunto al Archivo de Música Popular de la Pontificia Universidad Católica de Chile, AMPUC, en enero de 2010.

La referencia es significativa desde el punto de vista que el ejemplar responde a la labor ejercida durante años por los académicos autores en conjunto con investigadores y estudiantes, en que se han aunado esfuerzos,

intenciones y propuestas de estudio desde los ámbitos de la Historia y la Musicología. Esto dio lugar a la conformación de un Programa de Estudios Histórico-Musicológicos, instancia que ya hace más de una década se ha preocupado del cultivo y proyección de los estudios de música popular y sociedad, y desde el cual se construyó el Archivo mencionado, en la Pontificia Universidad Católica.

Este libro es un paso más en aquel proceso que tuvo su punto de inflexión en la publicación antecesora: la *Historia Social de la Música Popular en Chile: 1890-1950* (2005), Premio de Musicología Casa de las Américas. Este texto es la continuación natural de ese trabajo, constituyendo ambos una obra mayor en los estudios de música en Chile, comparable a aquella realizada por Eugenio Pereira Salas a mediados del siglo veinte.

En la primera parte introductoria se definen los enfoques teóricos, conceptuales y metodológicos presentes en el escrito. Así, asumiendo como objeto la música popular y como orientación historiográfica la historia social, "por excelencia la 'disciplina' que se ocupa del contexto social en que se ha dado un acontecimiento, una serie de hechos, un personaje, una creencia, una relación una serie de relaciones, una institución, un proceso o una mutación social del pasado" (p. 10), y la *historia inmediata,* "con actores vigentes y con nuestra propia memoria en juego" (p. 10), se procede a describir el proceso de investigación consistente principalmente en la recopilación, revisión y crítica de fuentes. Es de dimensionar el valor de la reseña de fuentes impresas, sonoras y visuales, guía para cualquier investigación vinculada. Asimismo es valiosa la utilización, en estos tiempos, de información disponente en la *web*.

El contenido se empieza a desplegar desde la historia. La reseña del acontecer nacional y mundial entre los años 1950 y 1970 es particularmente consistente. Puede considerarse como un escrito con vida propia, en que se advierte una particular sensibilidad para la comprensión de los hechos del pasado.

El primer capítulo se refiere al espacio de audición musical que muta desde el "Salón al Living"[1]. Con el énfasis en lo cotidiano, se destaca la importancia de las fiestas y el hogar como lugar de desarrollo musical. Conjuntamente, se relata el cambio de protagonista entre el piano, de las primeras décadas del siglo veinte, a la guitarra, destacando esta última en su ductilidad, partituras, cancioneros y profesoras del instrumento las que, por este sólo hecho, se transforman en figuras reconocidas de la cultura popular, como era el caso de Carmen Cuevas y Alicia Puccio.

Como parte del cambio de las formas de audición y del espacio de escucha en el período, la música orquestada asume un papel importante,"*domesticada,* que lleva el concierto al espacio hogareño". En el proceso el protagonista es muchas veces el aparato reproductor o emisor de música, el espacio doméstico y los artistas, desde Roberto Inglez hasta Valentín Trujillo, por nombrar algunos.

El segundo capítulo se refiere a la "Industria Musical". La evolución del soporte discográfico y los centros industriales musicales y culturales con su correspondiente cuestionamiento a la dependencia, se constituyen en tópicos del capítulo.

Se mencionan cinco industrias: disco, radio, cine, televisión y estrellato. Para la primera se describen los soportes y sus aparatos de

1. Es merecer recordar que uno de los primeros trabajos de investigación multidisciplinaria del Programa de Estudios mencionado fue el concepto Del Salón al Cabaret, que derivó en textos, un espectáculo en vivo y un registro discográfico (2002).

reproducción y formas de grabación. En el mismo marco aparece en su magnitud la figura del Director Artístico, categoría que junto al *discjockey* se transforma referente del desarrollo musical de la época.

Respecto a la radio, paradigma de una "demanda democratizadora" (p.121) de la música popular, es interesante cómo se enfatiza su función en el progresivo decaimiento de la experiencia musical de las presentaciones en vivo, proceso paralelo a la progresiva consolidación de parte del auditor de la recepción de música envasada, aspecto en el cual la figura del *discjockey* es referencial.

El ámbito visual, la música "escuchada desde la imagen" tiene su contenido a través del diagnóstico del cine y la televisión. El cine musical de los años cincuenta y el cine chileno de los sesenta bien dan cuenta de aquello, siendo muy sugerente en este último aspecto el contrapunto planteado entre las cintas *New Love* (1968), de Álvaro Covacevic, y *Ayúdeme usted compadre* (1967), de Germán Becker [2].

Un elemento controversial es el plantear la Estrella de la Canción como categoría independiente en la industria. Más aún si para ésta se señala: "Sus rasgos principales surgen al considerar la naturaleza de la oferta y la demanda; la puesta al día y los mecanismos de apropiación de la tecnología y las comunicaciones; los ámbitos que regulan la práctica y el consumo musical; y las tendencias estéticas e ideológicas presentes" (p.197). La estrella y su sistema, por lo tanto, más podría considerarse un efecto del fenómeno que un componente de difusión del mismo. Tal como se define, se plantean "seis factores relevantes para abordar el desarrollo del *star system* local: la construcción de la popularidad de la estrella realizada por los medios; la aparición del fenómeno del fanatismo y los modos de organización del público en torno a sus ídolos; el desarrollo de las organizaciones autorales y gremiales; el papel desempeñado por empresarios, representantes y los propios músicos en la administración del estrellato; las giras nacionales e internacionales de los astros de la canción; y los momentos de crisis vividos por el *star system* chileno" (p.177). Suponiendo que la categoría tiene en la prensa escrita y su contenido fotográfico y visual uno de sus más importantes generadores, bien podría éste haber sido el rubro industrial definido.

Los "Lugares de Diversión" son el tema del siguiente capítulo. "Se trata del teatro de revista, la boite, el drive in, la discotheque y la peña folclórica. Como algunos de estos lugares también funcionaban en hoteles, restaurantes, clubes sociales y balnearios; incluían tanto música envasada como en vivo; y se instalaban en carpas de circo, tanto fijas como itinerantes, la escena nocturna de diversión de los años cincuenta y sesenta adquiere mayor variedad aún" (p. 203). Las apariciones de los *Drive In* y las peñas, por ejemplo, dan cuenta de la evolución de la música en su espacio urbano, generando modalidades de comportamiento social que bien son dimensionados en el escrito. Asimismo, la categoría del Festival, planteada como manifestación del "Tránsito de la calle a la platea" (p. 241). En los párrafos referidos a los festivales folclóricos, los autores realizan una sugerente propuesta sobre la naturaleza de la tradición musical, al afirmar: "La música tradicional provee un medio para dinamizar la relación entre pasado, presente y futuro, y entre individuo y sociedad a través del uso creativo de los símbolos artístico […]. La continuidad de una tradición reside en gran medida, entonces, en la posibilidad de generar un proceso transformador desde su propio centro" (p. 255).

2. Es de destacar la recuperación que se hace en este capítulo de la fotonovela como un formato vinculante, sugerente enfoque casi no abordado en los estudios de música.

Rescatando la importancia de festivales regionales y estudiantiles, la progresiva popularidad del Festival de la Canción de Viña del Mar y confirmando la relevancia del Festival de la Nueva Canción Chilena, los autores afirman "Los festivales en Chile […] cumplirán la función de otorgarle a un ser social tan estructurado como el chileno un espacio acotado y *seguro* de diversión masiva" (p. 267).

En el capítulo cinco se destacan las "Obras de Gran Formato", tanto en sus dimensiones discográficas como escénicas. Con el destacado y previsible lugar que ocupa *La Pérgola de las Flore*s y la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, se aprovecha de resaltar la fructífera y progresiva relación que se empieza a dar entre las músicas docta y popular.

La dimensión popular de la música folclórica se aborda en el capítulo "Folklore de Masas", dentro del que se evalúa como la expresión por antonomasia a la Música Típica, sobre la cual se analizan las nuevas experiencias del período, a saber: conjuntos de proyección folclórica, ballet folclóricos y conjuntos de música andina. Asimismo, se enfatiza en la descripción del Neofolclore y la Nueva Canción. A la luz del texto se perfilan en su magnitud artistas como Margot Loyola y conjuntos como Cuncumén; colecciones discográficas como *El Folklore de Chile* de Odeón, desde 1957, y programas radiales como *Aún tenemos música chilenos* y *Chile ríe y canta*. En el ámbito de la música típica se destaca la Tonada, los conjuntos de huasos y canciones como "El Corralero" (1965).

La renovación del folclore de masas tiene su desarrollo principalmente en este período. Al respecto, los autores adscriben: "Diversos críticos y folcloristas coinciden en señalar que el tercer Lp de Los De Ramón grabado en Chile, *Arreo en el viento* (RCA, 1962) constituye el comienzo más visible de la renovación de la música típica chilena" (p. 334).

Es el Neofolklore el mejor ejemplo de la renovación. Según el libro con antecedentes en los años cincuenta, en el trabajo de Millaray, Cuncumén y la Agrupación Folklórica Chilena, se reconoce como su aporte principal el rescate de géneros, así como que "el formato de jingle radial a varias voces se constituye en la base vocal que sustentará [su] surgimiento" (p. 346). Su auge se reconoce en 1965 y su decadencia desde 1967.

Respecto a la popularización de la música andina se destaca la influencia de Catalambo lbarracín y su conjunto Comparsa Sierra Pampa (1952 -1959), de Margot Loyola y del Conjunto Folkllórico de la Universidad del Norte.

La importancia que los autores le otorgan a la Nueva Canción Chilena explica el que tenga un capítulo aparte. Su análisis se realiza hacia la conceptualización de ella "no como una género, sino como un movimiento, es decir, como el desarrollo y propagación de una tendencia innovadora de carácter estético. En este caso, se trata del desarrollo y propagación de una forma innovadora de hacer canción, que avanza de la mano de tendencias sociales y políticas también innovadoras y progresistas" (p. 371).

La "Canción", como "género más amplio y ambiguo de la música popular" (p. 440) también tiene su capítulo propio, distinguiendo en su contenido los cancioneros latinoamericano, con música peruana, mexicana y argentina, entre otras; europeo, en que destaca las músicas española, italiana -y su encantadora *música ligera*- francesa e inglesa; y norteamericano, específicamente estadounidense, con fenómenos como los

pretty faces y grupos como los Platters y Los Cuatro Ases.

Boleros y baladas son el tema del capítulo noveno. Sobre la afirmación de que la década de 1950 trajo la consolidación del cantante de bolero y el máximo desarrollo comercial del género, por el libro desfilan las reseñas de artistas tan importantes como Lucho Gatica y Antonio Prieto. A nivel femenino Doris y Rossie, y Sonia y Myriam.

Dentro del mismo capítulo se realiza un apartado para referirse a la "música cebolla". Bajo una perspectiva historicista, se distingue tal concepto de sus géneros naturales, como el bolero y la balada, y se da un punto iniciático a un término que con el tiempo representaría a conjuntos como Los Ángeles Negros y solistas como Zalo Reyes, sucesivamente para las décadas de 1970 y 1980. Para el período en estudio se destaca al ecuatoriano Julio Jaramillo y al peruano Lucho Barrios, además de los chilenos Luis Alberto Martínez, Rosamel Araya, Ramón Aguilera y Jorge Farías.

Finalmente se le otorga un espacio a la balada, con la cual "… la canción de amor se libera de los patrones bailables de acompañamiento, como los que tenía el bolero; basta con que sea lenta y acompasada en 4/4 y cantada por una voz juvenil bien amplificada" (p. 544). Relacionada a su evolución e importancia se cuenta el Festival de Viña y su progresivo perfil comercial, así como la presencia incipiente en la también novel televisión. Así, figuras jóvenes que bien pueden definirse dentro de los acápites referidos a la Nueva Ola o la Estrella de la Canción aparecen como emblemáticas de este género. Es el caso de Buddy Richard, José Alfredo Fuentes, Arturo Millán y Monna Bell. Destaca hacia el fin del período, en la segunda mitad de la década del sesenta, el surgimiento de conjuntos como Los Angeles Negros, Los Galos y Los Golpes.

El baile es el tema del capítulo décimo. La experiencia musical generada desde el baile es, posiblemente, una de las mayores complicidades existentes entre el público auditor y el artista autor, compositor o intérprete. Si bien su desarrollo se remonta a muchas décadas atrás, en este período adquiere ciertas particularidades en cuanto comienza "una suerte de autogestión social de los propios usuarios" (p. 567) manifestada principalmente en las fiestas, cotidianas y domésticas.

Así, por ejemplo, uno de los referentes de la danza masiva como lo era el tango, ahora "se incorpora a prácticas musicales de artistas externos al ámbito tanguero" (p. 572). Y éste ámbito externo es por excelencia el tropical.

Efectivamente es el tiempo del estallido de la Música Tropical, por la que "se entenderá en Chile una suma de repertorio cubano, brasileño y colombiano, interpretado por orquestas de swing de músicos blancos con percusión afrolatina" (p. 573), y que tiene en la visita de Dámaso Pérez Prado en 1952 un impulso definitivo Así, mambos, chachachás, bossas novas, baiones y calypsos son progresivamente interpretados por intérpretes nacionales, demostrando la permeabalilidad de las orquestas chilenas para asumir esta nueva forma de interpretar música. Orquestas como: Los Caballeros del Trópico y Los Peniques, nacidas en 1953; Los Caribes, Huambaly y Cubanacán, en 1954; y Ritmo y Juventud, en 1955, dan el punto de partida a este fenómeno nacional que en décadas posteriores tendrán acabadas expresiones en Los Bronces de Monterrey o los Banana Cinco.

Dentro de lo tropical, la cumbia merece un ítem aparte. Entendida como un término que engloba un amplio repertorio de la costa atlántica colombiana, pero que en Chile asume características muy particulares, principalmente en relación a su baile, es hacia el año 1966

cuando se evalúa su mayor auge, con agrupaciones como Sonora Palacios y Don Bartolo y su Conjunto. En suma, "Hasta la irrupción de la llamada *música juvenil* […], el baile urbano en Chile estuvo dominado por la música tropical" (p. 601).

El último capítulo está dedicado a la Música Juvenil, cuyo paradigma es el rock'n'roll. Siendo posiblemente una de las experiencias socio-culturales más importantes del siglo veinte, la irrupción de la juventud como segmento con peso histórico por su carácter eminentemente generacional tiene su desarrollo en Chile desde mediados de la década de 1950 en adelante, en un proceso que no tendrá límites.

Destacando la relación entre imagen y baile, el rock and roll se expresa desde cintas como *Semilla de maldad* (1955) hasta la visita de Bill Haley el año 1960; y desde la avasalladora presencia de Elvis Presley hasta sus sucedáneos latinoamericanos como Eddie Pequenino, Enrique Guzmán o nuestro Peter Rock.

Es la escena del rock and roll la que permite el surgimiento de la Nueva Ola. Emparentado con el fenómeno de los *pretty faces* norteamericanos, el movimiento tiene una profunda presencia en la memoria colectiva pero no siempre una valoración en la crítica musical. En su desarrollo asumen un rango equivalente en cuanto a importancia los artistas, los personajes vinculados a la industria musical (Camilo Fernández, por ejemplo) y los propios medios de comunicación de masas: "La radio les entregó un escenario, un formato de show, un estudio de grabación y el acceso a un público masivo, que permitió la incorporación de los noveles artistas a la memoria musical chilena" (p. 633). Así, junto a solistas como Larry Wilson, Danny Chilean, Pat Henry, Fresia Soto, Gloria Benavides, Luis Dimas y Cecilia, irrumpen conjuntos que marcan una diferencia con sus predecesores: "con el rock and roll surgía una agrupación donde cada integrante era protagonista" (p. 661). Así Los Ramblers, Red Juniors, Alan y sus Bates, Los Tigres, Los Blue Splendors y Los Ecos. Después Los Diablos Azules, los Primos, los Stereos, los Rockets y Los Larks. Y Los Ramblers por sobre muchos, al instalar su canción "El rock del mundial" entre los referentes de la historia de la música popular chilena.

El libro da un paso más allá cuando dentro de la música juvenil chilena hasta ahora reseñada, distingue el Rock & pop chileno. Y en ello la variable que define es "la actitud". Aunque ésta no se hace tan evidente a la luz de conjuntos como Clan 91, Bric a Brac y Fórmula Uno, "corrientes innovadoras en la balada y el incipiente pop" (p.717), es aquél desenfado el que otorga la identidad al período histórico-musical. Teniendo como referencia a Los Beatles, la música juvenil al fin y al cabo se está transformando en "rock" (aunque el texto no lo dice con estas palabras). Con éste surge la rebeldía, la problemática, el hipismo, el pelo largo, el consumo de drogas y todo aquello iracundo que germinará desde "las tres primeras bandas chilenas de rock: Los Mac`s, Los Vidrios Quebrados y Los Jockers" (p. 699).

Hay así una nueva forma de experimentar la música: "Con el rock [...], los instrumentos son reinventados desde la necesidad de amplificar, reverberar, sostener y distorsionar el sonido. El acceso a la tecnología se hace imprescindible" (693). El ingenio y la solidaridad se transforman en valores necesarios para la interpretación. Asimismo, conceptos como "coléricos", "go go" o "vanguardia" son casi equivalentes en un contexto en que lo relevante es la actitud rebelde frente al modo de vida tradicional.

Mención aparte merece la selección musical. El libro se acompaña de un disco compacto

con 31 registros sonoros entre los cuales se puede escuchar, por nombrar algunos: "Hora stacatto", tema instrumental característico del programa *Discomanía* (*track* 1), y la locución de Raúl Matas del mismo programa desde Madrid, el año 1961 (*track* 10); "Bandido", de Patricio Manns interpretado por Los Cuatro Cuartos (*track* 20); y "Te quiero", notable composición de Carlos Corales interpretada por Los Diablos Azules (*track* 28). La selección mezcla verdaderas piezas de antología, imposibles de encontrar en el mercado, con atípicas grabaciones -"Dame un bananito", grabada por Los Beat 4 en 1968 - y clásicos de la música popular chilena -"Entre la arena y el mar", "Plegaria a un labrador"-. Llama la atención, en este último sentido, la exclusión de rememorados temas como "Arriba en la cordillera" o "El rock del mundial".

En sus últimas palabras, el escrito deja la puerta abierta a la continuación del trabajo. Su texto no es concluyente. Al contrario, parece esperar ansioso una continuación hacia la década de 1970 y posteriores. En el lector deja la inquietud por lo que vendrá.

Como investigación mayor, *Historia Social de la Música Popular en Chile. 1950 – 1970* da cuenta de todas las fuentes revisadas, agrupadas en: bibliografía; publicaciones periódicas; entrevistas; y sitios *web*. Esto además de las fuentes discográficas, inconográficas y cinematográficas, partituras y cancioneros. La revisión es total. Agota en gran medida el proceso de investigación, pero deja una ventana abierta para nuevas interpretaciones y comprensiones.

Uno de los desafíos principales de un estudio de historia de la música popular es el ordenamiento de su información ¿Cómo indexar un corpus tan voluminoso de información? ¿Qué criterio utilizar? ¿Cómo ordenar el contenido de tal forma que sea fiel a la naturaleza de la comprensión de la historia de la música popular presentada por los autores? La opción de los autores es el ordenamiento sobre la base temática.

El contenido se estructura en once capítulos con temas independientes, que cubren todo el rango etario investigado, y que pretenden comportarse de modo autónomo en relación a sus pares. Ello permite un ordenamiento definido, pero también lleva el desafío de discriminar los contenidos en relación a una temática u otra. A su vez, se corre el riesgo de la inconexión entre contenidos transversales y la pérdida de la unidad de contenido de los mismos. Por ejemplo: una estrella de la canción, juvenil, que canta baladas y rock, con presencia en festivales..., en fin. Sin embargo, la opción funciona. Sus contenidos son fácilmente manejables y comprensibles; los capítulos constituyen esferas de la música popular que son coherentes y unitarias, particularmente bien documentadas y descritas.

Aún así, se plantea un problema. Es la conexión entre la mirada del acontecer musical ligado de forma estrecha a aquel histórico, político o social, que le hubiera dado un ordenamiento cronológico que integrara las distintas áreas temáticas. Por lo mismo, en momentos se pierde la perspectiva contextual que, particularmente en el período tratado, asume especial riqueza. Las revoluciones, la juventud, los proyectos reformistas y revolucionarios, bien pueden leerse a la luz de la Nueva Ola, de las estrellas, del neofolklore. Y viceversa. Pero, por lo mismo, el texto se transforma en desafío. Sus mismas debilidades son sus fortalezas al insinuar la necesidad de esta segunda lectura, complementaria, distinta.

César Albornoz
Universidad Alberto Hurtado
Universidad Stanford, sede Santiago de Chile