Revista musical chilena
ISSN 0716-2790 *versión impresa*

Rev. music. chil. v.55 n.195 Santiago ene. 2001

Como citar este artículo

Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos[1]

Por
Juan Pablo González R.

1. FUNDAMENTOS DE UN NUEVO CAMPO

En la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (AAM) sobre procedimientos analíticos (Mendoza, 1994), Gerard Béhague planteaba que una de las mayores dificultades que enfrentan los estudios sobre música popular es la falta de consenso sobre lo que justamente se entiende o debe entenderse por "música popular" (1998: 306). En efecto, se tratará de una música de moda, aunque las modas también lleguen a otras expresiones artísticas; de una música mediatizada, aunque la música folclórica esté llegando a serlo; de una música masiva, aunque Chopin llegue a millones de auditores o de una música urbana, al igual que cualquier sinfonía. ¿Qué es música popular, entonces? Aunque muchos hayan dejado de preguntárselo, no pretenderé evadir el problema básico de la delimitación de nuestro campo de estudio, y es preferible arriesgar una definición que pasar por encima de ella[2].

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta.

Desde una mirada más antropológica sobre el problema, como con razón demanda Irma Ruiz, es indudable la existencia de prácticas musicales populares urbanas que carecen de masividad, pues aglutinan a comunidades locales; de mediatización, pues son las propias comunidades las que autoproducen sus eventos musicales, y de modernidad, pues en ellas imperan valores de la tradición. Sin embargo, la mayoría de estos casos, al

estar en contextos urbanos, poseen una masividad latente, ya que tales comunidades son multiplicables; existen ciertos grados de mediatización en la forma en que los músicos han recibido su arte; y los valores de la tradición pueden mezclarse con el apego al recuerdo de una modernidad pasada. Se pueden encontrar ejemplos de estos casos en las prácticas musicales de grupos de inmigrantes, en los recitales de rock de las llamadas "tribus urbanas" y en los músicos ambulantes. Si nada de esto ocurriera, estaríamos frente a manifestaciones de folclore urbano, como en la cueca chilenera o en las prácticas de organilleros en Santiago y Valparaíso[3].

En América Latina, el campo de estudio de la música popular aparece entonces cruzado por músicas paramediales, locales, tradicionales y también de elites. Se trata de un campo que parece resistirse a ser acotado y que permanentemente romperá los marcos que le pretendamos poner. José Antonio Robles (2000) nos advierte de la velocidad de cambio de la música popular; su continuo movimiento "impediría tomarle una buena foto", señala. Ana María Ochoa (2000), por su parte, nos recuerda que llegamos a un campo que está siendo continuamente definido por las diferentes prácticas de representación que lo habitan, lo administran y lo usan. De este modo, intereses comerciales, políticos y académicos se disputan un campo en permanente movilidad.

Lo que no cabe duda es que la mediatización de la música ha cambiado radicalmente el modo en que hemos practicado y usado la música en el siglo XX. Anthony Seeger nos recuerda que la práctica musical ya no es más un evento cara a cara para el habitante de las ciudades, y que nuevos géneros, estilos y audiencias han sido creados con la mediatización (1998: 51). Si bien podremos lamentarnos de la vulgarización, simplificación y estandarización producida por la media, tendremos que reconocer también que ella ha desempeñado importantes funcionesmusicales y culturales no sólo influyendo en la aparición de nuevos géneros como señala Seeger, sino que transformándose en vehículo de memoria, contribuyendo a la construcción de identidades nacionales y ampliando la transmisión de la tradición. Carlos Rojas (2000) mantiene que estamos frente al posicionamiento definitivo del sonido grabado como vehículo de comunicación y redefinición de la tradición musical.

La grabación en diferentes pistas permite armar y desarmar el tejido de la música, con las consiguientes implicaciones analítico-performativas que esto tiene para la creación aural y/o colectiva de la obra musical. De este modo, la mediación de la música, junto con constituirse en sustituto de la escritura en cuanto a comunicación y preservación de la obra, lo ha hecho en cuanto a estrategia analítica y práctica compositiva, permitiendo gran parte del desarrollo experimentado por la música popular desde 1967, año en que Los Beatles comenzaron a utilizar el estudio de grabación como espacio creativo, usando 700 horas para grabar su disco de larga duración *Sargent Peper's Lonely Hearts Club Band* (Londres: Parlophone)[4].

Asimismo, la mediación del sonido grabado ha producido nuevos parámetros de audición estética, los que han llegado a influir en la interpretación "en vivo" de toda música. Como señala Simon Frith (1988: 20), desde fines de la década de 1960 son los discos, no los conciertos, los que definen el mejor sonido de la música popular, y en gran medida de la música clásica, podemos agregar. De este modo, los músicos deben hacer que sus presentaciones en vivo se parezcan lo más posible a sus grabaciones y no a la inversa, como sucedía desde los orígenes de la grabación sonora. Sin duda que la

aparición del microsurco y del concepto de "alta fidelidad" a fines de la década de 1940 influyó en la jerarquía adquirida por el sonido grabado por sobre el sonido en su estado natural[5].

A pesar de los cambios radicales sufridos en nuestra vida musical debido a la industrialización y mediatización de la música, la academia ha tardado más de lo deseado en hacerse cargo de este nuevo estado de cosas. ¿Cómo tomar en serio se preguntan los doctos académicos aquello que ha sido concebido para la entretención? ¿Por qué darle importancia a una música que sólo apela al cuerpo? La primera estrategia para validar académicamente nuestro campo de estudio fue la de establecer vínculos entre la música popular y la música clásica: los grandes compositores también habían escrito música popular, la cual se toca hoy día en conciertos; las canciones de Los Beatles equivalen a los lieder de Schubert, o la armonía de Cole Porter es similar a la de Debussy. A continuación, y amparados por la postmodernidad, hablamos de los "clásicos" de la música popular, descubrimos en el guitarrista de *heavy metal* al virtuoso improvisador de nuestro pasado culto y usamos el formalismo shenkeriano para analizar canciones de John Lennon[6].

Sin embargo, ya en 1982 Philip Tagg se encargaba de justificar el estudio académico de la música popular sin tener que validarla desde la música culta. Destacaba la gran cantidad de tiempo y dinero invertido en esta música, su papel forjador de identidad juvenil, la masificación mediatizada de música oral, las nuevas funciones musicales generadas por los medios audiovisuales, la universalización de la música popular afroamericana, la falta de "presente" de la música de concierto en general, y la aparición de los académicos-fanáticos (*scholar-fans*), quienes, motivados por su experiencia juvenil con la música popular, decidieron considerarla como su legítimo objeto de estudio.

En el siglo XX la música clásica le cedió un considerable espacio a la música popular. Por un lado, la creación musical contemporánea, en un gesto de futuro, se adelantó a las competencias estéticas del público del presente y, por otro, la institucionalidad musical y la industria cultural se retrotrajeron al pasado, en un permanente gesto de cosecha de lo sembrado. Este vacío de presente musical para el gran público ha sido llenado por la música popular mediatizada, llamada justamente "música moderna" desde la década de 1950.

Es necesario estudiar lo que realmente le importa [o le ha importado] a la gente y no lo que la academia piensa que debiera importarle, mantiene Dave Russell (1993: 153). La relevancia social, el valor estético y la necesidad de una perspectiva crítica, justifican plenamente el estudio de la música popular. La relevancia social de una música mediante la cual se construyen sentidos de realidad en millones de auditores en forma simultánea[7], el valor estético de un repertorio desde el cual los países latinoamericanos han realizado aportes fundamentales al patrimonio musical de Occidente, y la necesidad de construir una perspectiva informada y crítica frente al torrente sonoro que nos rodea, han hecho urgente la puesta al día de la musicología con la música que más abunda, que más gusta y que más podemos llegar a aborrecer en nuestro medio.

2. **LA PERSPECTIVA LATINOAMERICANA**

El estudio musicológico de la música popular comenzó simultáneamente en América Latina y el hemisferio norte a fines de la década de 1970, aunque entre nosostros el desarrollo posterior fue más lento[8]. Veinte años más tarde, esta música ya se ha consolidado en la musicología latinoamericana, como lo demuestran la realización de tres congresos interdisciplinarios sobre música popular (La Habana, 1994; Santiago, 1997; Bogotá, 2000)[9], la presencia de este campo de estudio en los congresos anuales de la Asociación Argentina de Musicología, en los Simposios Latinoamericanos de Musicología, celebrados en Curitiba desde 1997, y en publicaciones como el *Latin American Music Review* y la *Revista Musical Chilena*.

La musicología popular en América Latina ha recorrido un camino diferente al del hemisferio norte. Tal diferencia reside no sólo en los enfoques epistemológicos usados, derivados del estudio de realidades distintas, sino que en las características de quienes la cultivan y en la función que la propia musicología cumple en nuestra sociedad. En cierto modo, el musicólogo latinoamericano desempeña lo que Gabriel Zaid (1998) llama la función social del intelectual. No sólo se trata de desarrollar la disciplina ni de ensanchar el conocimiento, sino de plasmar una visión de realidad que se constituya en espejo para que la sociedad se contemple, se critique, se comprenda.

El intelectual sería entonces aquel "que opina en cosas de interés público con autoridad moral entre las elites" (Zaid 1998: E8)[10]. Sin embargo, es la recepción del discurso más que el discurso mismo lo que haría al intelectual. Cuando su visión de las realidades o los sueños de la tribu llama la atención de la tribu, mantiene Zaid, el intelectual empieza a ser visto como tal. Para Zaid, los intelectuales tienen más peso en las sociedades católicas que en las protestantes, pues en estas últimas cada fiel es su propia autoridad moral. En el mundo católico, en cambio, donde hay más tensión entre las creencias populares y la ideología oficial, la conciencia libre que posee el laico protestante sólo es posible mediante la labor (pastoral) que desempeña el intelectual (1998: E9).

Las inclinaciones estéticas y las decisiones epistemológicas de nuestros musicólogos están muchas veces vinculadas a esa conciencia pastoral del intelectual latinoamericano. Por un lado, se ha resistido el ingreso a la academia de una música catalogada de comercial, efímera, impura, simple y corporal[11]. Por otro, se ha privilegiado el estudio de una música popular "interesante": de vanguardia, descentralizadora, políticamente correcta o socialmente relevante. Los musicólogos del norte, en cambio, eligen con más soltura lo anónimo, lo estandarizado o lo "incorrecto". Si esto se hace en nuestro medio, es más con un fin rupturista de *épater le bourgeois*, como señala Omar Corrado, que por un simple intento de recorte del objeto de estudio.

La relación del investigador con la música que estudia supone distintos grados de relación afectiva, estética o ideológica con ella. En el caso de los académicos-fanáticos, por ejemplo, los contextos personales del investigador pesan mucho a la hora de elegir un repertorio de estudio. En cualquier caso, en su permanente búsqueda de sentido, el estudioso siempre le otorgará grados de valor a lo que está estudiando, de acuerdo a sus propias competencias e inclinaciones. Del mismo modo que mediante nuestros énfasis y formas de estudio construimos sentidos de realidad y referentes de identidad individuales y colectivos, con nuestras preferencias estéticas construimos autopercepciones de pertenencia o filiación. Tales filiaciones, articuladas, impuestas y

respondidas desde la música popular, constituyen importantes referentes contextuales a la hora de abordar el estudio de esta música[12].

La reciente masificación e hibridación de música afrobahiana, por ejemplo, ha permitido expandir el proceso de autoidentificación social de la población negra brasileña, de acuerdo al fenómeno de panafricanismo en boga desde la década de 1970, como mantiene Charles Perrone (1998: 110). Algo similar sucede en Colombia, donde la población negra ha expandido y diversificado su práctica musical, reafricanizando la música popular colombiana, e incorporando géneros afro externos, como el son cubano, el reggae jamaicano y el jùjú nigeriano. Mediante esta masificación y pluralización de la africanidad musical, el colombia no, al igual que el brasileño, negocia y define un sentido emergente de identidad negra, como señala Lawrence App (1998: 409)[13].

En el caso del Perú, la sucesiva reconstrucción de géneros afroperuanos del pasado y la formación de grupos de proyección folclórica le ha otorgado a la población negra un referente de identidad y un renovado orgullo en sus tradiciones, mantiene William Tompkins (1998: 501-502). Esto sucede aunque las reconstrucciones estén basadas en mediaciones producto de la investigación y la proyección, como las producidas por la compañía de música y danza Cuadrilla Morena de Pancho Fierro (1956) y por los escritos y discos de vinilo de Nicomedes Santa Cruz. Por otro lado, la chicha o cumbia andina, género de un hibridismo casi bastardo que el inmigrante andino ha logrado imponer y masificar en Lima y en otras ciudades de la costa, ha llegado a constituir la expresión urbana de una nueva identidad cultural andina. Esta identidad trasciende el carácter regional para alcanzar significado nacional, permitiéndole a los hijos del inmigrante articular valores de la tradición con valores de la modernidad[14].

Margaret Bullen destaca el modo en que son construidas en el discurso de la chicha las identidades culturales dicotómicas y transisionales del inmigrante, tanto en sus textos como en la forma en que se habla de ella (1993: 230). La sociedad blanca arequipeña, que rechaza la migración indígena y su música, le niega valor cultural al género y le concede un nivel social inferior a quienes lo practican, en un claro acto de poder. Esto es respondido desde la propia chicha, creando un discurso alternativo de resistencia y un referente de identidad para quienes carecen de ella. De este modo, la música popular ayuda a rearticular y a democratizar la sociedad latinoamericana, y de cierta forma la musicología que la estudia también contribuye a ello.

3. **ASPECTOS ETNOMUSICOLÓGICOS**

El énfasis de la etnomusicología en lo lejano y lo puro, y su reacción contra la influencia transformadora de la modernidad en la cultura tradicional, han mantenido a algunos de nuestros etnomusicólogos y a muchos de nuestros folcloristas alejados de fenómenos ligados a la mediatización y la cultura urbana. Esta distancia es reforzada por la perspectiva micro del estudio etnográfico, su énfasis en comunidades cerradas y la tardanza de la propia antropología cultural en abordar el estudio de la cultura occidental. Sin embargo, la etnomusicología se encuentra cada vez más con la música popular y ya no puede evitar referirse a ella. Veamos con más detalle algunos ejemplos.

3.1. *Mediatización de la tradición*

Las sucesivas corrientes migratorias de zonas rurales a urbanas producidas en América Latina durante el siglo XX han generado también un desplazamiento del foco de

atención del etnomusicólogo, quien finalmente ha sido llevado a la ciudad por las propias comunidades que estudia. Es así como la etnomusicología comienza a preocuparse por una de las músicas urbanas más resistidas por nuestra intelectualidad: la del campesino que emigra a la ciudad. Esta música, como señala Suzel Ana Reily, se yergue como símbolo de reconciliación de la movilidad económica urbana con el ethos rural de sociabilidad no competitiva. A través de sus músicas, mantiene Reily, los inmigrantes construyen un universo simbólico en el cual logran reconciliar las experiencias contradictorias de vidas rurales y urbanas, creando una imagen positiva de ellos mismos (1998: 320)[15].

Antes de su llegada a la ciudad, el etnomusicólogo ya se enfrentaba a la aculturación mediatizada producida en áreas rurales permeables a la influencia del disco, la radio, el cine y la televisión, y a la adopción de la medialidad como vehículo de memoria por la propia comunidad folclórica. En muchos casos, los etnomusicólogos han observado con preocupación estos hechos. Henry Stobart, por ejemplo, denuncia la desvalorización de la música tradicional que ha producido la llegada de música occidental a comunidades indígenas de Bolivia, a la que se le adscribe mayor prestigio. Al mismo tiempo, el incremento de grabadores de casete en estas comunidades ha llevado a la fijación de melodías en desmedro de su constante recreación, llegándose incluso al reemplazo de música en vivo por música grabada en contextos rituales (1998: 297). Asimismo, Daniel Sheehy comenta con preocupación los efectos en la vida musical mexicana del crecimiento de la industria radial, discográfica y cinematográfica nacional ocurrida a mediados de la década de 1930. Esto fomentó la migración de músicos regionales, la profesionalización del músico popular, el desarrollo de estilos parafolclóricos, el afianzamiento del "star system" y la homogenización de los gustos musicales (1998: 619-620).

El fomento gubernamental al desarrollo de festivales folclóricos, ya sea debido a políticas de unificación o de diversificación cultural, como las implementadas en Bolivia en la década de 1950 y en Colombia en la década de 1980, respectivamente, ha sido otro mecanismo que ha favorecido la mediación de la tradición. Estos festivales han contribuido a segregar músicos y audiencia, a desligar prácticas musicales de sus ocasiones y funciones tradicionales y a fomentar el virtuosismo instrumental[16]. Aunque todo esto finalmente lleve al desarrollo de nuevas formas y sentidos, nada de ello ha sido considerado como "etnomusicológicamente correcto". Se trata de procesos de urbanización de repertorios rurales, los que ocurren en América Latina desde fines del siglo XIX. En el caso de Argentina, señala Ercilia Moreno, esta urbanización ha sido producto de la propia recolección folclórica, de la actividad de teatros, circos y payadores, del desarrollo de peñas y de la influencia del nacionalismo (1998: 262). Es así como ha surgido el fenómeno de la proyección folclórica, vinculado a la construcción de nociones hegemónicas de identidad nacional y al desarrollo de la industria del turismo, es decir, a distintas formas de mediación del folclore[17].

Enrique Cámara nos recuerda que el concepto de proyección folclórica proviene de planteamientos de Carlos Vega y Augusto Raúl Cortázar de 1944 y 1965 respectivamente. Vega no reconoce directamente la naturaleza mediadora de la proyección, aunque le adscribe intereses políticos, éticos y estéticos. Cortázar, en cambio, destaca la utilización de medios mecánicos e institucionalizados en ella[18].

Cámara propone ampliar el concepto de proyección folclórica a todos los procesos de comunicación transculturales posibles. Cerca del 80% de los casos de transculturación definidos por Cámara al considerar el caso de la baguala, suponen alguna forma de mediación, ya sea productiva, institucional, tecnológica o artística, las que generarán diferentes resemantizaciones del producto cultural original.

La educación y la edición en partitura de música oral, como ha sido el caso del bambuco y del pasillo colombiano, también constituyen formas de mediación del folclore. Danzas cuya práctica comunitaria fue decayendo en Chile en la década de 1930 han mantenido una vigencia mediada por las escuelas primarias chilenas, la que luego se proyecta a grupos folclóricos de sindicatos y empresas[19]. En Venezuela, la mayoría de los caraqueños son inducidos en la escuela a aprender a tocar el cuatro y a bailar joropo, reflejando un nuevo orgullo de los sectores medios urbanos por su folclore rural[20]. En países de costumbres muy regionalizadas como México, se han realizado numerosos esfuerzos gubernamentales para promover un canon común de folclore. El currículo de las escuelas públicas mexicanas, señala Sheehy, incluye un repertorio restringido de canciones y danzas tradicionales, destacándose el Jarabe Tapatío o Nacional (1921), por ser una colección de sones regionales enlazados en una sola composición (1998: 619).

Finalmente, la reciente globalización de repertorios locales, desarrollada bajo el concepto de *world music* y su fascinación por la reespacialización sonora, surge del descubrimiento y promoción que algunas estrellas mundiales del rock y del pop han hecho de músicas del tercer mundo, renovando su propio estilo musical y abriendo un nuevo mercado. Esta mediación tiene la paradoja, como señala Ochoa, de reafirmar el estilo regional en el espacio transnacional y no en el nacional, como sucedía habitualmente con la proyección folclórica (1998: 103). Las múltiples mediaciones a las que es sometida la tradición oral por la acción de fuerzas, tanto exógenas como endógenas, y las resemantizaciones que producen estas mediaciones, constituyen un problema que la etnomusicología popular latinoamericana ya no se resiste en abordar.

3.2. *Etnografía urbana*

La ciudad ofrece un vasto campo de estudio etnográfico no suficientemente explorado aún por nuestra etnomusicología. El concierto rock, la peña folclórica y el baile masivo, constituyen focos principales de la etnografía del evento practicada por la etnomusicología popular latinoamericana. En menor medida se estudia el ensayo, el proceso de grabación y mezcla, la actividad del discjockey, el músico ambulante, o la práctica aficionada del colegio, el club o la fogata[21].

Bares, boites y burdeles han sido lugares de empleo permanente para nuestros músicos y han amparado el nacimiento y desarrollo de géneros centrales de nuestra música popular. A lo largo del siglo, lugares como el piqueteadero o café/almacén colombiano, la casa de canto chilena, el coliseo peruano, la tanguería argentina, la peña, el club de inmigrantes o el restaurante de turismo, han sustentado prácticas musicales diversas, contribuyendo en muchos casos a la propia sobrevivencia de géneros y prácticas performativas del pasado[22].

En el estudio de la música popular, entonces, resulta esencial la perspectiva etnográfica, que nos permite construir el sentido de la canción según espacios, ocasiones, prácticas y formas de consumo de grupos específicos insertos en redes de relación social en

momentos históricos determinados. Es justamente el consumo musical una de las áreas metodológicamente más problemáticas para el estudio de la música popular, por ser el espacio donde existiría una mayor libertad individual y colectiva frente a la industria. En la historia de la música popular, aspectos de uso o consumo han contribuido a definir la propia noción de género musical. Nos permiten determinar, por ejemplo, si estamos frente a música doméstica o de concierto.

En el consumo musical actual se encuentran amplios espacios de libertad que llegan hasta el propio campo creativo/performativo. La capacidad del auditor del siglo XX de modificar la dinámica, el volumen, la ecualización, la espacialidad y la temporalidad de la música, junto a la libre ordenación narrativa del disco, constituye un amplio campo de estudio de la transformación de la obra desde su consumo. Lise Waxer (2000) ofrece interesantes ejemplos sobre la aceleración de la velocidad de discos de salsa de larga duración en las viejotecas de Cali. Como Mario Rey (2000) señala, en los modos de consumo también se construye nuestra identidad.

La experiencia musical de la gente y los significados que construye alrededor o a través de la música están íntimamente ligados a los usos que a ella le otorga. Esto enfatiza la importancia, señala Sara Cohen, de adoptar una perspectiva holística en el estudio de la música y de su función en la vida de las personas, las culturas y las sociedades (1993: 135). Por su parte, Dave Russell propone iluminar el estudio etnográfico desde la historia social, vinculando el trabajo empírico a una visión amplia de los factores sociales dinámicos del siglo XX, como la secularización, el consumismo, la migración y la desindustrialización. Esto produciría una visión más completa de los patrones de cambio en la vida musical popular, señala (1993: 147). En efecto, al abordar el estudio de comunidades pequeñas en contextos urbanos no debemos olvidar que ellas están insertas en procesos globales de los que muchas veces ni siquiera son conscientes.

4. **ASPECTOS MUSICOLÓGICOS**

Luego que la musicología latinoamericana comenzara a preocuparse en forma sistemática por la música popular, ampliando la brecha abierta por Carlos Vega en 1966 con su concepto de "mesomúsica", se descubre que las herramientas analíticas y los postulados teóricos de la musicología tradicional resultan inadecuados para la cabal comprensión de esta música[23]. Pablo Kohan (1989), por ejemplo, reconoce que los escollos que enfrentó el grupo de investigación del segundo volumen de la *Antología del tango rioplatense* fueron solucionados en la medida que se adoptaban enfoques más amplios e integradores, complementando métodos de la etnomusicología y la musicología histórica[24]. De este modo, la musicología popular enfrenta la apasionante tarea de tener que desarrollar nuevas formas de conocimiento a partir de la apertura de un campo de estudio vinculado a la masificación de una sensibilidad musical del presente. A continuación, veremos de qué modo ha sido abordada la música popular considerando tres aspectos básicos de la musicología: el análisis, la historiografía y la documentación.

4.1. *Análisis*

Según Béhague, la cuestión analítica es la que más ha preocupado a los estudiosos de la música popular, aunque las principales disciplinas interesadas, la sociología y la musicología, no hayan presentado propuestas teóricas suficientemente elaboradas para

abordarla (1998: 305). Sin embargo, ya desde comienzos de la década de 1980 la musicología popular viene aportando algunas soluciones a la cuestión analítica.

La proliferación de cancioneros y partituras de música popular, publicados desde fines del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX, permitió abordar su análisis basándose exclusivamente en su texto literario o musical, adscribiéndose así tanto a la tradición de los estudios literarios como de la musicología histórica, tendencia que en muchos casos se mantiene en América Latina hasta hoy[25]. Charles Perrone, reconoce como uno de los problemas centrales de la investigación en música popular del Brasil el análisis del discurso de la canción, ya sea en la búsqueda de actitudes sociales, discrepancia política, sustrato artístico o desarrollo histórico (1998: 107). Algo similar ha ocurrido en Argentina con el énfasis en los estudios literarios sobre el tango y el lunfardo, alimentados por la aparición en la década de 1960 de la Editorial Freeland, dedicada a la publicación de letras de tangos de la "edad de oro"[26]. Asimismo, la abundancia de transcripciones de repertorio de bandas de rock, o *rock scores*, y de solistas de guitarra eléctrica ha mantenido vigente el análisis formal de partituras con escasas referencias a la dimensión semántica de una música inserta en la sociedad[27].

Las limitaciones analíticas que presenta la hoja de álbum usada en música popular (*sheet music*) surgen debido a que ésta no recoge con propiedad ninguna versión grabada de la canción. En muchos casos, los compositores populares no escriben música y deben confiar en transcriptores sin poder revisar lo que escribieron[28]. Estas partituras son de uso doméstico, no profesional, teniendo necesarias simplificaciones rítmicas y armónicas y careciendo de la instrumentación completa. Adela Pineda, al estudiar la evolución del bolero urbano en Agustín Lara, por ejemplo, debió prescindir del análisis de partituras, pues éstas no coincidían con las versiones grabadas por Lara y otros intérpretes, llegando a la conclusión que sus boleros debían ser analizados de oído (1990: 10).

Hay que recordar, sin embargo, que la música popular mediatizada constituye una pluralidad de textos, donde convergen letra/música/interpretación/narrativa visual/ arreglo/grabación/mezcla/edición. El análisis entonces debiera considerar al menos un conjunto de estos textos y las relaciones semánticas producidas entre una determinada convergencia de ellos. De hecho, Stan Hawkins, al formular su teoría general de la musicología popular en 1996, propone avanzar en el reconocimiento de las interrelaciones entre estructura musical, connotaciones de la letra y las narrativas visual y performativa dentro de un contexto cultural determinado. Este enfoque es afín a la teoría de la homología social desarrollada por la etnomusicología en la década de 1960, y que, a pesar de pecar de cierto absolutismo cultural, puede ser útil en el estudio de la música popular urbana, según mantiene Béhague (1998).

Estudiosos británicos como Wilfred Meller (1984), Simon Frith (1988), Richard Middleton (1990) y Stan Hawkins (1992 y 1996) han privilegiado el análisis del texto performativo grabado, considerando los niveles de significado que adquiere la letra de una canción al ser cantada debido a factores de timbre, expresión, respiración, gestualidad y "grano" y sus transformaciones rítmicas, melódicas y de color armónico al ser interpretada y mezclada en un estudio de grabación. De este modo, ha aumentado la importancia analítica de lo que se escucha por sobre lo que se lee.

Middleton (1990, 1993) ha avanzado bastante en la búsqueda de una nueva perspectiva analítica para la musicología popular. Basándose en la teoría de Claude Lévi-Strauss de las correspondencias entre estructura musical y somática, en la idea de John Blacking que los procesos musicales están ligados a estados y ritmos somáticos, y en la proposición de Roland Barthes que estos procesos trazan figuras en el cuerpo o "somatemas", Middleton propone que el analista hable de la respuesta somática que le produce la música, adquiriendo así la perspectiva de informante. De hecho, Susan McClary destaca la aptitud de la música de "hacernos experimentar nuestros cuerpos en concordancia a sus gestos y ritmos". Es como si la música, al no materializarse en un objeto, como señala Ochoa, buscara nuestros cuerpos para hacerlo[29].

La utilización de enfoques semióticos en el estudio de la música popular (Tagg 1982; Middleton 1990) ha permitido avanzar desde el análisis descriptivo del "organismo sonoro", propio de la tradición de conservatorio, hacia un análisis hermeneútico, más apropiado a la concepción postestructuralista de la musicología actual. En la búsqueda de una dimensión semántica del texto musical, Middleton (1993) propone reutilizar las teorías barrocas de la mimesis, que relaciona teoría composicional y efecto expresivo, junto a la retórica del gesto, que enseña a generar y a conducir emociones en la audiencia. Estos modelos analíticos son aplicables a repertorios de fuertes convenciones semánticas, como ha sido la música barroca y lo es la música popular[30].

El uso de estilos y procedimientos musicales externos al lenguaje de una canción en particular, práctica común desde Los Beatles y que se observa en una infinidad de ejemplos en América Latina, es una fuente importante de significados adscritos en música popular. La existencia de este fenómeno permite resolver en parte el problema de la musicología de tener que usar palabras para referirse a un arte no denotativo como es la música. De esta forma, es la referencia a otros procedimientos, géneros, estilos o canciones, la que permite construir analíticamente el sentido de la canción. Como mantiene Peter Winkler, este campo semántico no surge tanto de la identificación de lo que hay de externo en la canción, sino de las líneas de asociación o diferenciación que el elemento externo genera en su interior (1987: 4). Corrado aplica con propiedad este principio en su análisis de las estrategias de descentramiento en la música de la cantante y profesora de filosofía argentina Liliana Herrero (1999).

En todo caso, la intención de la musicología popular ha sido completar el sentido de la letra de una canción con los sentidos otorgados individual y colectivamente al sonido grabado. Estos sentidos son abordados pragmáticamente por Philip Tagg mediante su concepto de "musema", o unidad mínima de sentido musical asociado. Los musemas surgen de los campos de asociación extramusical generados en una audiencia por ciertos rasgos de los repertorios musicales registrados por la industria, en especial los del cine y la televisión. Más aún, el sentido musemático está presente en toda música a través de las asociaciones generadas por los contextos históricos y sociales donde ha sido practicada, los préstamos intergenéricos y las propias convenciones de lenguaje. Los distintos musemas que puede contener una canción establecen relaciones entre sí, generando mezclas y tensiones que aumentan los niveles posibles de significado de la obra musical[31].

El análisis musemático fue magistralmente aplicado por Philip Tagg y Guilherme de Alencar Pinto (1985) a la canción "Deus lhe pague" (1971), de Chico Buarque, durante

el XII Curso Latinoamericano de Música Contemporánea celebrado en Tatuí, San Pablo, en 1984. En dicho análisis, el significado de la canción es construido mediante la búsqueda de relaciones entre el sarcasmo de la letra, la monotonía de la melodía, la tensión armónica, el estilo vocal comprimido y la instrumentación agrupada en tres núcleos musémicos enfrentados entre sí: la banda sonora del cine policial, la música campesina del nordeste y la percusión afrobrasileña. Estos núcleos están fuera de sus contextos originales y no hay integración posible entre ellos. Para el brasileño el primer núcleo expresa corrupción y opresión y los otros dos etnicidad, marginalidad y pobreza. Todos estos elementos reunidos tejen el sentido de la canción para auditores específicos en un momento histórico determinado[32].

En términos generales, el análisis practicado por la musicología popular latinoamericana ha apuntado más bien a identificar aspectos específicos de la canción, como su ambigüedad, opresividad, direccionalidad o espacialidad, sin necesariamente establecer relaciones con campos de asociación extramusical. Es en el caso de la musicología cubana, y en especial en el trabajo de Danilo Orozco, donde encontramos una vinculación mayor entre elementos estructurales y expresivos de la música popular con elementos idiosincrásicos de los contextos sociales donde esa música es practicada[33].

Varios estudiosos latinoamericanos de música popular trabajan también sobre repertorio contemporáneo, de modo que sus herramientas analíticas han sido dispuestas para abordar problemas de la modernidad en música, lo que resulta apropiado para estudiar las vertientes más vanguardistas de la música popular[34]. El problema surgiría, como reconoce Coriún Aharonián (1999: 421), al abordar una música que no está concebida desde los paradigmas de la música escrita. La musicología tradicional, que adolece de una teoría del ritmo, como la tiene de la armonía o de la forma, tiende a reducir con la escritura fenómenos rítmicos ligados a la performance, como la anticipación del ataque, la rítmica aditiva, la irregularidad métrica y la polirritmia corporal. De este modo, es en el análisis de la música como fenómeno performativo donde el musicólogo popular debiera usar sus herramientas[35]. Estos nuevos procedimientos de análisis no desplazan totalmente a los tradicionales, pues deben ser utilizados de acuerdo a la naturaleza de la música y de la fuente disponible. Una canción de comienzos de siglo preservada en partitura, por ejemplo, requerirá un enfoque analítico más tradicional que un rap lleno de citas sampleadas y grabado en 48 pistas.

Por otra parte, en la música popular latinoamericana, que no se reduce a las vertientes rock y pop con las que la industria pretende hacernos escuchar el mundo, el estudio de los géneros y de sus entrecruzamientos, cristalizaciones, derivaciones y tensiones, está a la orden del día[36]. "La música se manifiesta a través del género", había dicho Carlos Vega, justificando la labor realizada por musicólogos como él y como Lauro Ayestarán en el estudio de los géneros en América del Sur.

El problema que presenta hoy día el estudio del género musical radica en la necesidad de ir más allá de la visión evolucionista desde la cual se ha abordado el tema y que busca procesos de complejización y simplificación, con las correspondientes implicaciones valóricas explícitas o implícitas que esto genera en el investigador. A la realización de cancioneros, taxonomías y "generologías", se suman en la musicología popular latinoamericana el estudio del propio concepto de género y la consideración de los aspectos performativos, compositivos y sociales que le dan forma. Deborah Pacini,

por ejemplo, al abordar cinco géneros transnacionales recientes de la música popular latinoamericana: la salsa, la cumbia, la balada, la nueva canción y el rock no sólo destaca sus vinculaciones con tradiciones locales, sino que considera las condiciones sociales, políticas y de mercado que han permitido su desarrollo (1998: 102-104).

Orozco, por su parte (1994), desarrolla el concepto de género en la música cubana basándose tanto en los niveles de funcionalidad como de interacción genérica. De este modo, el autor establece generologías especialmente evidentes en el caso de una música donde existe una excepcional supervivencia y coexistencia de repertorios antiguos y modernos[37]. De esta manera, Orozco logra determinar géneros y subgéneros, matrices y síntesis, relacionándolos con procesos históricos y rasgos de identidad social del cubano.

Una visión del género que considere problemas estéticos es propuesta por Corrado al analizar el caso del acordeonista y compositor argentino de chamamé Chango Spasiuk (2000). Corrado busca los marcos de transformación y desperfilamiento genérico y los diálogos intergenéricos y performativos, develando estrategias estético-productivas y relaciones de centro y periferia. Lo que falta en la musicología popular latinoamericana es la reflexión sobre el género en sí mismo y los aspectos extramusicales que contribuyen a perfilarlo y definirlo. Los géneros expresan algo más que música, y son contextos sociales y culturales los que los congregan, vinculan y les otorgan sentido.

4.2. *Historiografía*

La enorme labor editorial de música de salón producida con el advenimiento de la burguesía, así como la abundante información escrita que ha dejado la media promoviendo el consumo musical, constituyen fuentes primarias totalmente afines al estudio musicológico histórico. De este modo, la existencia de documentos escritos, por incompletos que estos sean, permitió situar en un primer momento la música popular en el campo de la musicología con cierta comodidad. A su vez, se podía validar una música que contaba con un soporte escrito desde el cual era posible encontrar semejanzas con la música clásica.

El consumo de música popular está acompañado por una gran cantidad de comentarios publicados en una vasta gama de fuentes impresas, tanto especializadas como generales. De este modo, la historiografía de la música popular nos plantea el desafío de tener que ordenar, jerarquizar, e interpretar las distintas mediaciones que nos aporta la historia del fenómeno musical.

Sarah Thornton (1990) define cuatro criterios mediante los cuales habitualmente se le otorga importancia histórica a un evento cultural mediatizado: nivel de consumo, nivel de mediatización, interés biográfico y aclamación crítica. Estas cuatro estrategias para ordenar el pasado: cuantificar, mediatizar, personalizar y canonizar, están en la base de toda investigación histórica sobre música popular que haya considerado como fuente las ventas, la media, el artista o el repertorio "clásico" respectivamente. Revisemos las características y problemas que presenta cada una de estas cuatro estrategias.

4.2.1. Cuantificar. Al considerar las ventas como fuente, debemos tener presente que la industria crea necesidades junto con satisfacerlas. Al igual que las tablas de popularidad, los productos culturales no sólo revelan valores y actitudes de los grupos sociales que los producen y consumen como señala Russell (1993), sino que también contribuyen a

generarlos. Es posible afirmar entonces que una canción es consumida por el simple hecho de ser ofrecida, insistentemente, claro está. Este ha sido el caso de la práctica de la "payola", desarrollada especialmente en Estados Unidos durante la década de 1950, en la que las compañías discográficas le pagaban comisiones de ventas a los discjockeys para que transmitieran sus nuevos discos un determinado número de veces[38].

Sin embargo, las tendencias de popularidad pueden ser bastante efímeras, como ha quedado demostrado en estudios sobre la memoria musical que hemos realizado en Chile. Estos han revelado la desaparición en el recuerdo de canciones que estaban en los primeros lugares de las tablas de popularidad hace cincuenta años y la persistencia, en cambio, de repertorios mucho menos cubierto por la media. Esto refleja además la circulación paramediática de cierta música popular latinoamericana[39].

4.2.2. Mediatizar. La industria musical y los rastros que ha dejado en su afán por inducir al consumo han servido de fuentes privilegiadas para reconstruir el contexto sociomusical donde se practicó determinado estilo, género o repertorio[40]. Sin embargo, al considerar la industria y la media como fuente, hay que tener presente el interés institucional de las información difundida. De hecho, la mayor parte de la información sobre música popular publicada en los periódicos chilenos de mediados del siglo XX es de tipo publicitaria, estando en muchos casos camuflada como noticia, mediante su formato y redacción[41].

Thornton, basándose en White, nos recuerda que la diferencia entre las narrativas de la media y de la academia radica en que la primera pretende ser directamente verdadera, fingiendo que el mundo habla por sí mismo, lo que equivale a narrativizar. La narrativa de la academia, en cambio, evidencia la existencia de un enfoque, adoptando abiertamente una perspectiva desde la cual se mira y se da cuenta del mundo lo que corresponde propiamente a narrar (1990: 91-92).

4.2.3. Personalizar. La información mediatizada sobre música popular ha estado fundamentalmente centrada en la estrella. En primer lugar se destaca el intérprete; en segundo lugar, el género y en tercer lugar, el repertorio. En la prensa chilena de las décadas de 1940 y 1950 se enfatiza habitualmente el nivel internacional de la estrella: Jorge Negrete es presentado como el "ídolo de América", Pedro Vargas como "el gran señor de América", Mario Clavel como "el chansonnier de América", Eduardo Farrel como el "trovador de América" y Libertad Lamarque como "la novia de América". Si es bueno para todos, debe ser bueno para mí, piensa entonces el buen burgués.

Pero la estrella debe tener también cualidades propias que la hagan brillar. Estos pueden ser atributos vocales, como "la voz de seda y terciopelo" de Juan Arvizu; atributos corporales, como la condición de "ciclón del Caribe" de la Tongolele; atributos de personalidad, como la gracia y picardía de Ester Soré; rango social, como la calidad de doctor y filántropo de Alfonso Ortiz Tirado, y de "sofisticada dama de sociedad" de Margarita Lecuona.

4.2.4. Canonizar. Al utilizar lo "clásico" como fuente, entramos al terreno de la canonización, aspecto un tanto postergado en la investigación sobre música popular debido al énfasis en su estudio como fenómeno social y cultural. Sin embargo, entre los estudiosos de la música popular aparece permanentemente la necesidad de discriminar

estéticamente y establecer jerarquías de valor, generando las consabidas advertencias de los peligros etnocéntricos y hegemónicos que esto puede traer.

Una interesante discusión sobre canonización en música popular se produjo en mayo de 1997 en el sitio de conversación del *International Association for the Study of Popular Music* (*iaspm-list@info.comm.uic.edu*). Allí se enfatizaron distintas nociones de canon, como la de constituir un conjunto de leyes o principios mediante los cuales las cosas pueden ser medidas, o sencillamente como las reglas establecidas para hacer algo. También se enfatizó la idea que lo canónico cohesiona a un grupo social y que al mismo tiempo lo hace competir con otros grupos en busca de una posición hegemónica. En definitiva, la configuración de un canon es un acto de poder. Nuestra experiencia en Chile, al editar dos volúmenes con los "clásicos" de la música popular chilena, demostró la pugna de intereses que se produce a la hora de definir aspectos centrales de la memoria de un pueblo[42].

Se pueden observar dos posiciones en este sentido. Por un lado, se plantea la necesidad de conocer el modo en que se construyen los juicios de valor musical y cómo estos juicios articulan nuestras experiencias de audición (Frith 1987; Béhague 1998). Por el otro, Corrado plantea la inconveniencia "de legitimar alegremente las operaciones de la industria cultural en nombre de los estudios culturales o de la democratización de los consumos"[43], y propone la necesidad de avanzar en la valoración estética de los repertorios estudiados, aunque en esto último estemos todavía un poco a ciegas.

Parece recomendable utilizar las cuatro estrategias de ordenación del pasado cultural mediatizado propuestas por Thornton, pero manteniendo una relación crítica con las fuentes ya que son tanto reflejo como parte de la historia y leyendo discursos más que historias en las publicaciones periódicas de la época. De acuerdo a Stedman Jones, la preocupación del historiador debe ser el estudio de las representaciones más que la historia de lo que supuestamente es representado[44].

La historia social y la etnohistoria resultan especialmente útiles a la hora de hacer una historia de la música popular. La historiografía social inglesa, por ejemplo, ha abordado con efectividad el estudio de la canción folclórica y del *music hall* en Gran Bretaña, y las consecuencias del cambio social y tecnológico en la vida musical victoriana y postvictoriana. Esto lo ha hecho en su afán de privilegiar la visión y las experiencias de los grupos subordinados, asumiendo que los productos culturales revelan valores y actitudes de quienes los producen y consumen[45]. Al mismo tiempo, la etnohistoria contribuye a reforzar la comprensión de los documentos históricos, según mantiene Béhague (1998: 312). En efecto, los testimonios proporcionados por los múltiples actores involucrados en los procesos de creación, interpretación, producción, difusión y promoción de la música popular, sumados a los del público presente y pasado, permiten multiplicar la línea narrativa única de la historiografía convencional, ofreciéndonos una reconstrucción émica y plural de la historia.

4.3. *Documentación*

Debido a que estamos frente a una música que ha tardado en ser tomada en serio por la academia, se han demorado en surgir bibliografías, discografías e información de referencia que nos permita contar con datos completos y fidedignos sobre las músicas populares de América Latina.

La discografía es fundamental en el estudio de una música mediatizada, que se edita sólo parcialmente en partitura, cuyos representantes han sido llamados "estrellas del disco", y cuyas interpretaciones tienden a ser canonizadas por una audiencia que se inclina por la primera versión grabada que escuchó de su canción favorita. Sin embargo, hay pocas discografías completas sobre músicos latinoamericanos.

Existen buenos estudios biográficos sobre Ernesto Lecuona (León 1996) o Lucho Gatica (Rojas Donoso 1992) que no incluyen ningún tipo de discografía; o con discografías donde no figura el número de serie de los discos, como la que aparece en las biografías de Ari Barroso (Cabral 1992) y Fito Páez (Vargas 1994), ni los sellos grabadores, como las de los estudios biográficos sobre Atahualpa Yupanqui (Luna 1974) y León Gieco (Finkelstein 1994).

Son destacables, por ejemplo, las discografías de Violeta Parra (Parra 1985), Víctor Jara (Acevedo *et al*, [1996]), Lucho Bermúdez (Portaccio 1997), Carlos Gardel (Morena 1990), Astor Piazzolla (Gorin 1990) y Bola de Nieve (Ojeda 1998). También cabe destacar aquellas editadas por el Museo Nacional de la Música de La Habana (Carlos Puebla, e *Historia de la fonografía en Cuba*) y por la Sociedad General de Autores de España (Carlos Varela, Amaury Pérez, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés).

En relación a los géneros, el tango (Gutiérrez 1994), la Nueva Canción (Gavagnin 1986), la Nueva Trova (Díaz 1994), la música popular chilena en discos de 78 rpm (Astica 1997) y la música brasileña (Severiano y Homem de Mello 1997) han producido las discografías más completas. Hay que destacar también la discografía de 800 páginas de canciones en español grabadas en Estados Unidos entre 1893 y 1945 compilada por Richard Spottswood en su monumental discografía sobre las grabaciones "étnicas" realizadas en el país del norte (1990)[46]. Por otra parte, la proliferación de páginas web de músicos populares realizadas por sus sellos o por sus admiradores nos ofrece una nueva y completa fuente de información discográfica en constante crecimiento.

De las vastas bibliografías sobre música popular publicadas en forma impresa o en internet, cabe destacar las compiladas por John Shepherd *et al* (1997) como parte del proyecto *Enciclopedy of Popular Music of the World*, y por Peter Wicke en el Centro de Investigación en Música Popular de la Universidad Humboldt de Berlín. Ambas tienen secciones dedicadas a América Latina, la primera con estudios de investigadores latinoamericanos y la segunda con publicaciones sobre géneros latinoamericanos de repercusión internacional o de importancia local, pero abordados por investigadores anglosajones[47]. Sin embargo, aún no se ha publicado una gran bibliografía sobre nuestra música popular, como existe de la música latinoamericana en general (Huseby 1993) o de la Nueva Canción en particular (Fairley 1985)[48].

En las obras de referencias publicadas en América Latina hasta la década de 1980, la presencia de nuestros músicos populares es dispareja. En la *Enciclopedia de música argentina* de Rodolfo Arizaga (1971), un músico poco conocido fuera de Argentina como es Luis Gianneo ocupa 3 páginas, mientras que Carlos Gardel tiene sólo 18 líneas. Si bien se incluye a Astor Piazzolla, no aparecen grandes artistas del tango como Roberto Firpo, Osvaldo Pugliese ni Aníbal Troilo, entre otros. La *Enciclopedia da Música Brasileira erudita, folclórica, popular* de Marcos Antonio Marcondes (1977), representa el polo opuesto a la de Arizaga, pues de los seis compositores a los que se les otorga mayor espacio, cuatro son populares: Wilson Batista, Vinicius de Morais, Ari

Barroso y Ataulfo Alves. El *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico* de Helio Orovio (1981) parece ser el más equilibrado, pues los siete primeros lugares están ocupados por músicos de concierto y los siete siguientes, por músicos populares. Estos son Sindo Garay, Dámaso Pérez Prado, Beny Moré, Ernesto Lecuona, Pablo Milanés, Carlos Puebla y Silvio Rodríguez.

Diversas obras de referencia editadas a fines de la década de 1990 mejoran sustancialmente la información especializada sobre música popular latinoamericana, dejando a nuestra musicología popular mejor documentada para el siglo XXI. El *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, bajo la edición general de Emilio Casares (1999-), constituye sin duda el más completo texto de referencia sobre música popular mediatizada de la América hispanohablante. Este diccionario, al ofrecer información histórica, etnográfica, biográfica y discográfica de gran parte de la música popular latinoamericana, permite tanto profundizar en los estudios locales como avanzar en los regionales, cruzando temporal y espacialmente la información.

La *Enciclopedy of Popular Music of the World* (EPMOW), en proceso de edición por John Shepherd y otros, le otorga un digno sitial a la música latinoamericana. Esta obra en seis tomos tiene la virtud de ampliar el campo de interés biográfico, abordando músicos, grupos, productores, ingenieros de grabación y personalidades de la industria. Al mismo tiempo, le otorga mayor atención a los géneros y estilos, a la industria musical, a las prácticas performativas y a los lugares y contextos donde éstas se realizan.

The Garland Encyclopedia of World Music (1998), la primera enciclopedia sobre música de tradición oral publicada en el mundo, tiene un tomo de 1.082 páginas dedicado a América Latina, que fue editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. En dicho tomo, escrito tanto por estudiosos latinoamericanos como anglosajones, se pueden encontrar distintas menciones a la música popular mediatizada en América Latina. En ellas se considera la influencia de la tecnología y de la mediación en la música de tradición oral, los géneros populares mediatizados y sus contextos performativos, las influencias transnacionales y transculturales, el folclorismo, las relaciones campo/ ciudad, además de la construcción y negociación de identidades mediante la música popular.

5. **BREVE CONCLUSIÓN**

Basándonos en la habitual división de las musicologías según su campo de estudio y su enfoque epistemológico, podemos definir la musicología popular como aquella que estudia una música masiva, mediatizada y modernizante en base a un enfoque interdisciplinario, unitario e interpretativo.

La música popular mediatizada produce una confluencia de intereses disciplinarios mayor que ninguna otra, lo que ha llevado a la musicología popular a desarrollarse en un medio de alta interdisciplina. Llegar a un campo de investigación ya ocupado por la sociología y la antropología, los estudios culturales y literarios, la historia social, la semiótica y los estudios de género, le otorga a la musicología popular la ventaja de aprender a conocer multidisciplinariamente, y el desafío de entrar al amplio reino de las humanidades y las ciencias sociales. La propia definición de un campo musical como mediatizado, masivo y modernizante, contribuye a la confluencia de miradas

disciplinarias. La definición de un área de estudio será siempre funcional a nuestros objetivos e intereses y, en nuestro caso, al diálogo que queramos establecer al interior y al exterior de la música y de la academia.

En el III Congreso Latinoamericano IASPM, celebrado en Bogotá en agosto de 2000, un tercio de los participantes provenía de las ciencias sociales y las humanidades, destacándose la sociología, la antropología, la historia, el periodismo y los estudios literarios. Todos ellos cruzaron sus discursos con aquellos provenientes de la musicología, la etnomusicología y la educación musical, contribuyendo a tejer una rica red multidisciplinaria en torno a la música.

Al mismo tiempo, la música popular mediatizada constituye un campo de encuentro privilegiado para las musicologías, pues ha sido la que más se ha estudiado por las tres vertientes de nuestra disciplina: la histórica, la etnográfica y la sistemática. Este encuentro, ya propiciado en el simposio sobre la unidad teórica de la musicología realizado durante la III Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (Buenos Aires, 1989), surge de la existencia de un campo de estudio que durante años fue tierra de nadie y que hoy parece ser tierra de todos[49].

La musicología popular abre el camino hacia un enfoque crítico e interpretativo que deja atrás el positivismo empírico de la musicología tradicional[50]. Más aún, manteniendo una actitud acorde al espíritu libertario, rebelde y crítico de gran parte de la música popular, destacados representantes académicos de la musicología popular como Richard Middleton y Philip Tagg ven en la práctica de esta disciplina un medio para liberarnos de nuestra atomizada subjetividad burguesa, avanzando en la reintegración del cuerpo, la mente y el alma[51]. Desde esta verdadera opción de vida, el musicólogo popular contribuye a deconstruir la visión hegemónica y eurocentrista desde la cual se ha escrito la historia de la música en Occidente y se ha ordenado jerárquicamente en América Latina la pluralidad sonora que nos rodea.

Notas:

[1]Versión escrita de la ponencia inaugural de la XIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, celebrada en Buenos Aires entre el 5 y el 8 de agosto de 1999. Agradezco los comentarios recibidos de Irma Ruiz y Omar Corrado y que recojo en este artículo.

[2]El segundo congreso IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) celebrado en Reggio Emilia en septiembre de 1983, bajo el nombre "What is Popular Music?", tuvo como tema central la definición de este campo de estudio.

[3]Interesantes antecedentes sobre la práctica del organillo en Chile son aportados por Agustín Ruiz (2001).

[4]Ver Martin y Pearson, 1997.

[5]Sobre un estudio para los efectos de la grabación discográfica en el uso y sentido otorgados a la voz, ver González 2000.

[6]En la década de 1960 ya habíamos elevado en Chile la canción popular a la categoría de cantata.

[7]Articulándose en el auditor formas de sentir, pensar, soñar, actuar, ver el mundo y experimentar su propio ser.

[8]Sin duda que las políticas culturales y educacionales impuestas por los gobiernos militares imperantes en la región durante la época contribuyeron a retrasar este estudio.

[9]Estos fueron los tres primeros congresos organizados en América Latina vinculados al *International Association for the Study of Popular Music*.

[10]Esta función se manifestaría por primera vez con la intromisión pública de Emile Zola en asuntos político-militares con su carta abierta al presidente de la república ("J'Accuse...!", *L'Aurore* , 13/1/1898: 1).

[11]En Argentina, señala Corrado, "la relación de los intelectuales con lo popular ha sido históricamente traumática, beligerante, esquiva" (1999: 415), relación que podemos hacer extensiva al caso de Chile.

[12]Estas pueden ser filiaciones de nacionalidad con la cueca, de regionalidad con el chamamé, de clase con el bossa-nova, de raza con la música axé o ideológica con la nueva canción (ver Pacini 1998: 104).

[13]Aunque la masificación de la africanidad colombiana ha debido pasar también por su blanqueamiento, como es el caso del vallenato practicado por Carlos Vives (Ochoa 1998: 111), algo similar a lo ocurrido en la década de 1940 con la cumbia en manos de Lucho Bermúdez.

[14]Bullen 1993 y Romero 1998: 485.

[15]Los distintos fenómenos de migración rural/urbana ocurridos en América Latina durante el siglo XX han producido una serie de géneros populares mediatizados como la canción ranchera en Ciudad de México, la música sertaneja en San Pablo, la chicha en Lima y la bailanta en Buenos Aires.

[16]Para más antecedentes sobre el caso de Bolivia ver Stobart 1998: 297.

[17]La proyección folclórica surge hoy día de una transmisión mediatizada de elementos de la cultura tradicional, muchas veces recogidos, preservados y aprendidos mediáticamente.

[18]Cámara 1999: 329, nota 1.

[19]Estas danzas son principalmente el rin, la pericona, la sirilla, la refalosa, el cachimbo y el trote. González 1998.

[20]Brandt 1998: 523.

[21]Ruth Finnegan (1989) ha demostrado el valor de realizar estudios etnográficos de la práctica musical aficionada, trazando historias musicales de individuos, familias e instituciones.

[22]También habría que mencionar los bailaderos colombianos, vinculados al vallenato, los chichódromos peruanos y las salsotecas chilenas. Asimismo, calles, plazas, autobuses y estaciones de metro han servido en América y Europa como escenario habitual para músicos ambulantes y grupos andinos.

[23]El historiador chileno Eugenio Pereira Salas ya había acotado el campo de la música popular en 1957, al señalar que "para algunos críticos la aparición de lo popular, en

materia de música, puede considerarse como un cisma que se produce en la época romántica, lucha entre los cultivadores del género puro para las elites y un tipo intermedio dirigido, mecanizado y estandarizado, para el consumo de la masa del público" (1957: 362-363).

[24]Sólo llegó a publicarse el primer volumen de esta antología. Ver Novati y Ruiz 1980.

[25]Sobre ejemplos de análisis literario en música popular ver Peatman en Frith 1988: 106. Sobre análisis musicológico tradicional ver Wilder 1972.

[26]Moreno 1998: 264.

[27]Moore 1995.

[28]La compositora chilena Clara Solovera (1909-1992), por ejemplo, solía dictar por teléfono la melodía de sus tonadas al compositor José Goles (1917-1993) para que él se las escribiera y armonizara.

[29]Cita de McClary tomada de Ochoa 1998: 109.

[30]Para un estudio sobre la aplicación analítica de la retórica musical en el presente ver Becerra 1998.

[31]Tagg logra aislar los elementos que un grupo de auditores reconoce como musémicos mediante la sustitución sistemática de los diversos parámetros musicales de una canción.

[32]El arreglo de la canción, donde reside gran parte de su contenido musémico, es de Rogerio Duprat (1932), compositor brasileño discípulo de Claudio Santoro que desde mediados de la década de 1960 se vincula a la MPB (música popular brasileña).

[33]Orozco 1994.

[34]Aharonián 1999, Corrado 1999 y Rodríguez 1999.

[35]Aharonián 1999: 424-425.

[36]Orozco en Ruiz 1997, Corrado 1999, González 1999 y Pínola 1999.

[37]En Cuba, la música popular urbana o "profesional", como se la denomina, ha desarrollado e institucionalizado una multiplicidad de formatos instrumentales que le otorgan su rica variedad y carácter distintivo. Olavo Alén define los siguientes: dúo, trío, cuarteto, sexteto de son, septeto, conjunto, charanga típica, piquete típico, órgano oriental, estudiantina, coro de clave, grupo de guagancó, comparsa y gran combo o gran orquesta (1998: 834-836).

[38]Más información sobre la payola en Gronow y Saunio 1998: 106.

[39]Ver González y Rolle, 1999.

[40]Los productos y servicios generados por la industria, como partituras, cancioneros, fonogramas, películas, programación radial, material de promoción, catálogos y equipos de reproducción sonora, han constituido una fuente de primer orden para el estudio de la música popular urbana.

[41]Los tres ingredientes básicos para vender música popular en Santiago durante la década de 1940 eran: alegría, romanticismo y distinción social. Rumbas, congas y bailes

swing ofrecían alegría; tangos y boleros ofrecían romanticismo; salones y academias de baile ofrecían distinción social.

[42]Advis y González 1994 y González 1998.

[43]En e-mail recibido el 17 de diciembre de 1999.

[44]Citado por Russell 1993: 149.

[45]Russell 1993.

[46]Mis agradecimientos a Jonathan Clark, Clara Díaz Pérez, Gabriela Mauriño y Emilio Portorrico por la información proporcionada.

[47]Ver www2. rz.hu-berlin.de/inside/fpm/bibliogr/latin.htm

[48]La bibliografía compilada por Gerardo Huseby y editada por *Revista Musical Chilena* en sus números 177 (1992), 178 (1992) y 181 (1994), incluye dentro de la sección de etnomusicología el rubro "música popular urbana", área en la cual se ha registrado un gran incremento de interés y de material publicado, señala Huseby (1993: 63).

[49]Las ponencias presentadas en dicho simposio están publicadas en *Revista Musical Chilena* XLIII/172 (julio-diciembre, 1989), pp. 5-46.

[50]Béhague 1998.

[51]Middleton 1993 y Tagg 1998.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, CLAUDIO, RODOLFO NORAMBUENA, JOSÉ SEVES, RODRIGO TORRES y MAURICIO VALDEBENITO (EDS.)
[1996] *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago: Ocho Libros Editores y Fundación Víctor Jara.

ASTICA, JUAN, CARLOS MARTÍNEZ Y PAULINA SANHUEZA
1997 *Los discos 78 rpm de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica*. Santiago: FONDART.

ADVIS, LUIS Y JUAN PABLO GONZÁLEZ (EDS).
1994 *Clásicos de la Música Popular Chilena. 1900-1960.* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

AHARONIÁN, CORIÚN
1997 "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero", *Revista Musical Chilena*, LI/188 /julio-diciembre, pp. 61-74

1999 "Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya", *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 418-430.

ALÉN, OLAVO
1998 "Cuba", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2. *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp 822-839.

ALENCAR PINTO, GUILHERME DE
1985 "Análisis: Deus lhe pague" *La del Taller*, 4, pp 19-26.

APP, LAWRENCE
1998 "Afro-Colombian Traditions", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Vol 2, *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 400-412.

ARIZAGA, RODOLFO
1971 *Enciclopedia de música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

BARBERO, JESÚS MARTÍN y FABIO LÓPEZ DE LA ROCHE (EDS).
1998 *Cultura, medios y sociedad.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

BECERRA, GUSTAVO
1998 "La posibilidad de una retórica musical hoy", *Revista Musical Chilena*, LII/189: 37-52.

BÉHAGUE, GERARD
1998 "Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular", *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* Editado por Irma Ruiz, Alejandra Cragnolini y Elizabeth Roig. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, pp. 303-317.

BRANDT, MAX
1998 "Venezuela", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2. *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 523-545.

BULLEN, MARGARET
1993 "Chicha in the Shanty Towns of Arequipa, Peru", *Popular Music*, XII/3, pp. 229-244.

CABRAL, SÉRGIO
[1992] *No tempo de Ari Barroso.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

CÁMARA, ENRIQUE
1999 "Folclore musical y música popular urbana. ¿Proyecciones?", *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp.329-340.

CASARES, EMILIO Y OTROS (EDS.)
1999 *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Compositores.

COHEN, SARA
1993 "Ethnography and Popular Music Studies", *Popular Music*, XII/2, pp.123-138.

CORRADO, OMAR
1999 "Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero", *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 410-417.

2000 "Migraciones y permanencias: el Chango Spasiuk", MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM.* Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

DÍAZ PÉREZ, CLARA
1994 *Una historia de la nueva trova cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

FAIRLEY, JAN
1985 "Annotated Bibliography of Latin-American Popular Music with Particular Reference to Chile and to Nueva Canción" *Popular Music*, 5, pp.305-356.

FINKELSTEIN, OSCAR
1994 *León Gieco. Crónica de un sueño.* Buenos Aires: Editora AC.

FINNEGAN, RUTH
1989 *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.

FRITH, SIMON
1987 "Towards an Aesthetic of Popular Music", *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Editado por Richard Leppert y Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-202

1988 *Music for Pleasure*. New York: Routledge.

GAVAGNIN, STEFANO
1986 "A proposito dei complessi cileni: note sul linguaggio e sulla discografia dei gruppi della 'Nueva Canción Chilena'." *Rivista Italiana di Musicolologia*, XXI/2, pp. 300-335.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO
1998 "Música popular chilena de raíz folclórica", *Clásicos de la Música Popular Chilena. 1960-1973 Raíz folclórica.* Volumen II. Editado por Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor, pp. 8-27.

1999 "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta", *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM. Editado por* Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 365-374.

2000 "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa", *Revista Musical Chilena*, LIV/194 (julio-diciembre), pp.26-40.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE
1999 "Recordando lo no vivido. Música popular urbana como vehículo de la memoria", Actas del Seminario *Memoria para un nuevo siglo*. Santiago: Universidad de Santiago.

GORIN, NATALIO (ED.)
1990 *Astor Piazzolla. A manera de memorias*. Buenos Aires: Editorial Atlántida.

GRONOW, PEKKA E ILPO SAUNIO
1998 *An International History of the Recording Industry*. Traducido por Christopher Moseley. Londres: Cassell.

GUTIÉRREZ MIGLIO, ROBERTO
1994 *El tango y sus intérpretes. Vida y discografía de los cantores y cancionistas del tango.* Buenos Aires: Corregidor, 4 volúmenes.

HAWKINS, STAN
1992 "Prince: Harmonic Analysis of 'Anna Stesia'", *Popular Music*, XI/3, pp.325-335.

1996 "Perspectives in Popular Musicology: Music, Lennox, and Meaning in 1990s Pop", *Popular Music*, XV/1, pp. 17-36.

HUSEBY, GERARDO
1993 "La bibliografía musicológica latinoamericana", *Revista Musical Chilena*, XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 60-64.

KOHAN, PABLO
1989 "Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman", *Revista Musical Chilena*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 33-40.

LEÓN, CARMELLA DE
1996 *Ernesto Lecuona.* La Habana: Editorial Letras Cubanas.

LUNA, FELIX
1974 *Atahualpa Yupanqui*. Madrid: Ediciones Júcar.

MARCONDES, MARCOS ANTONIO
1977 *Enciclopedia da Música Brasileira erudita, folclórica, popular*. San Pablo: Art Editora.

MARTIN, GEORGE Y WILLIAM PEARSON
1997 *El verano del amor*. *Así grabaron Los Beatles el álbum Sgt. Pepper.* Ricardo Gil Salinas, trad. Zaragoza: Milenio.

MELLER, WILFRED
1984 *A darker Shade of Pale. A Backdrop to Bob Dylan*. Londres.

MIDDLETON, RICHARD
1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

1993 "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap", *Popular Music*, XII/2, pp. 177-190.

MOORE, ALLAN
1995 "The so-called 'Flattened Seventh' in Rock", *Popular Music*, XIV/2, pp.185-201.

MORENA, MIGUEL ÁNGEL
1990 *Historia artística de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Corregidor.

MORENO CHÁ, ERCILIA
1998 "Argentina", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2. *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 249-272.

NOVARTI, JORGE E IRMA RUIZ
1980 *Antología del tango rioplatense.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

OCHOA, ANA MARÍA
1998 "El multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales colombianas", *Cultura, medios y sociedad.* Editado por Jesús Martín Barbero y Fabio López de la Roche. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 101-113.

2000 "Interacciones entre lo global y local", conferencia de apertura, MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM.* Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

OJEDA, MIGUELITO
1998 *Bola de Nieve.* La Habana: Editorial Letras Cubanas.

OROVIO, HELIO
1981 *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas.

OROZCO, DANILO
1994 "Perfil sicocultural y modo son en la cultura cubana", MS, *I Congreso Latinoamericano IASPM*. La Habana: Casa de las Américas.

PACINI, DEBORAH
1998 "Popular Music of the Spanish-Speaking Regions", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2. *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 100-106.

PARRA, ISABEL
1985 *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.

PEREIRA SALAS, EUGENIO
1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900).* Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

PERRONE, CHARLES
1998 "Popular Music of Brazil", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2. *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 107-111.

PINEDA, ADELA
1990 "La evolución del bolero urbano en Agustín Lara", *Heterofonía*, 102-103, pp 4-23.

PÍNOLA, FABIÁN
1999 "Retoques (El 'tango' y el 'folclore' en el 'Rock nacional argentino')", *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 256-269.

PORTACCIO FONTALVO, JOSÉ
1997 *Carmen tierra mía. Lucho Bermúdez*. Santa Fe de Bogotá, impreso por Disformas Triviño.

REILY, SUZEL ANA
1998 "Brazil: Central and Southern Areas", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2. *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 300-322.

REY, MARIO
2000 "Creando confines socio-musicales: la música popular y la subculturización de la juventud cubana", MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM.* Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

ROBLES, JOSÉ ANTONIO
2000 "La historia de las músicas populares en América Latina y el Caribe", conferencia de apertura, MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM.* Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

RODRÍGUEZ KEES, DAMIÁN
1999 "'Jóia', necesidad y factibilidad del análisis de la música popular", *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 399-409.

ROJAS, CARLOS
2000 "El joropo en el siglo XX: la redefinición de un lenguaje", MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM.* Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

ROJAS DONOSO, GONZALO
1992 *Contigo en la distancia. Lucho Gatica, el Rey del Bolero*. Santiago: Ediciones Cerro Huelén.

ROMERO, RAÚL
1998 "Peru" en *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2 *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 466-490.

RUIZ, AGUSTÍN
1997 "Aquí Macondo. Conversación con Danilo Orozco", *Revista Musical Chilena*, LI/188 (julio-diciembre), pp. 40-60.

2001 "Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio", *Resonancias*, 9 (en prensa).

RUSSELL, DAVE
1993 "The 'Social History' of Popular Music: a Label without a Cause?", *Popular Music*, XII/2, pp. 139-154.

SEEGER, ANTHONY
1998 "Musical Genres and Contexts", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2. *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 43-53.

SEVERIANO, JAIRO Y ZUZA HOMEN DE MELLO
1997 *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Volumen 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34.

SHEEHY, DANIEL
1998 "Mexico", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2. *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 600- 625.

SHEPHERD, JOHN ET AL. (COMP.)
1997 *Popular Music: Studies: a Select Bibliography*. Londres: Mansell.

SPOTTSWOOD, RICHARD
1990 *Ethnic Music on Records: a Discography of Ethnic Recordings in the United States, 1893-1942*. Chicago: University of Illinois Press, 7 volúmenes.

STOBART, HENRY
1998 "Bolivia", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2. *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 282- 299.

TAGG, PHILIP
1982 "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", *Popular Music*, 2, pp. 37-67.

1998 [reseña] John Shepherd y Peter Wicke. 1997. *Music and Culture Theory*. Cambridge, *Popular Music* XVII//3, pp. 331-348.

THORNTON, SARAH
1990 "Strategies for Reconstructing the Popular Past", *Popular Music*, IX/1, pp. 87-95.

TOMPKINS, WILLIAM DAVID
1998 "Afro-Peruvian Traditions", *The Garland Encyclopedia of World Music.* Volumen 2. *South America, Mexico, Central America*, *and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 491-502.

VARGAS, HORACIO
1994 *Fito Páez (la biografía). La vida después de la vida.* Rosario: Ediciones Homo Sapiens.

VEGA, CARLOS
1966 "Mesomúsica", *Polifonía*, pp. 131-132.

1997 "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos", *Revista Musical Chilena ,* LI/188 (julio-diciembre), pp. 75-96.

WAXER, LISE
2000 "'Hay una discusión en el barrio': el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia", MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM.* Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

WILDER, ALEC
1972 *American Popular Song. The Great Innovators 1900-1950*. Oxford: Oxford University Press.

WINKLER, PETER
1987 "Randy Newman's Americana", *Popular Music*, VII/1, pp. 1-26.

ZAID, GABRIEL
1998 "Intelectuales", *El Mercurio*, *Artes y Letras,* 25/10/98, pp. E8-E9.

© 2005 Facultad de Artes, Universidad de Chile

Casilla 2100
Santiago de Chile
Tel: (56 2)678 1337
Fax: (56 2)671 1435

e-Mail
lmerino@abello.dic.uchile.cl.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos**”,** *in*:. *Revista musical chilena***.** [online]. janeiro. 2001, vol. 55, no.195 [citado 16 Julio 2005], pp.38-64 , disponível em http://www.scielo.cl.