



Artículo / Artigo / Article

Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX

Juan Pablo González

Universidad Alberto Hurtado SJ, Chile
Pontificia Universidad Católica de Chile
jugonzal@uahurtado.cl

Resumen

Los cambios producidos en la música del siglo XX se han observado habitualmente desde la perspectiva del compositor y muy poco o casi nada desde las perspectivas del intérprete, del público y de la industria musical. Es desde la producción del compositor que se ha construido canon y se ha aplicado juicio estético. Sin embargo, estos tres eslabones fundamentales de la cadena de la música también desarrollaron agendas propias en dichos cambios, que es necesario considerar para hacer más justa nuestra valoración del siglo XX musical y su consiguiente construcción canónica. En este artículo, me centro en el papel desarrollado por estos tres eslabones a partir de la segunda posguerra, considerando el alejamiento del público del lenguaje serial, el auge de la música antigua y sus modos de interpretación históricamente informados, el desarrollo de una música popular de concierto, y la definición del género musical desde la performance y la escucha.

Palabras clave: *performance*, música popular, fusión, género musical, *kitsch*

Performatividades líquidas e juízo de valor nas músicas do século XX

Resumo

As mudanças na música do século XX têm habitualmente sido observadas a partir da perspectiva do compositor e pouco ou nada a partir dos pontos de vista do intérprete, do público e da indústria da música. É a partir da produção do compositor que foi construído o canon e aplicado o juízo estético. No entanto, estes três elementos fundamentais na cadeia da música também desenvolveram as suas próprias agendas nestas mudanças, algo necessário a considerar para fazer a nossa avaliação do século XX musical e a sua conseqüente construção canônica de forma mais justa. Neste artigo, vou concentrar-me sobre o papel desempenhado por estes três elementos desde a segunda pós-guerra, considerando o afastamento de público da música serial,



a ascensão da música antiga e os seus modos de interpretação historicamente informada, o desenvolvimento da música popular de concerto, e a definição do género musical a partir da performance e da escuta.

Palavras-chave: performance, música popular, fusão, género musical, kitsch

Liquid Performativities and Value Judgment in the Music[s] of the 20th Century

Abstract

Changes in the music of the twentieth century have usually observed from the perspective of the composer and little or nothing from the perspectives of the performer, the public and the music industry. It is from the production of the composer that canon has been constructed and aesthetic judgment has been applied. However, in these changes, the three links in the chain of music have also developed their own agendas, which we need to consider to make our valuation of twentieth century`s music and the subsequent canonical construction more fair. In this article, I focus on the role played by these three links from the second post-war, considering the gap between public and serial music, the rise of early music and its historically informed interpretation modes, the development of a concert popular music, and the definition of musical genre from the performance and the listening.

Keywords: Performance, popular music, fusion, musical genre, kitsch

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2014

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: noviembre 2014

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: enero 2015



El primer congreso de la Sección para América Latina y El Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS, realizado en La Habana en marzo de 2014, nos invitaba a reflexionar sobre el canon en música, entendido como sedimento cultural más que como portador de autoridad estética. Aunque esta última connotación fuera inevitable. Esta idea más antropológica de canon parecía la más adecuada para abordar la realidad latinoamericana, donde la música debiera ser aceptada en su conjunto, como nos advirtiera Alejo Carpentier afirmando que “a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias” (1987: 17)¹.

Sin embargo, interpretando rigurosamente el concepto de estética, como señala Carl Dahlhaus (Dahlhaus y Eggebrecht 2012: 91), no cabría juicio estético alguno acerca de la música de la calle o popular, ni aprobatorio ni denegatorio, pues no sería una música que persiga un fin en sí misma, requisito fundamental para ejercer este juicio y, por consiguiente, la crítica. Se trata de una música que acompaña algo, que se “escucha además de”, mantiene Dahlhaus, sustrayéndose así al juicio estético “que presupone un concepto objetivo del fenómeno sonoro y además la pretensión de éste de ser escuchado por sí mismo” (2012: 92). Buena música de baile será aquella adecuada para bailar, continúa Dahlhaus, no buena música en sí. Se trata de un juicio pragmático más que estético (2012: 92-93). Esto mismo sostiene Hans Heinrich Eggebrecht al afirmar que en la música ligera y funcional, no se trata del valor de la música en sí, sino de “discutir la relación entre la música tal como es y la finalidad a cuyo servicio está” (2012: 80).

De este modo, solamente una porción de la música latinoamericana propuesta por Carpentier podría devenir en canon portador de autoridad estética. Aunque sabemos que parte importante de esa porción es un epígono del canon europeo. Es por eso que ha sido de gran relevancia para el desarrollo de una música original y susceptible de juicio estético en nuestra región las condiciones de mediados del siglo XX que llevaron a que algunas músicas populares latinoamericanas empezaran a ser escuchadas en sí mismas. Este fenómeno estaba en pleno desarrollo cuando Carpentier publicó su certera advertencia.

No cabe duda que los juicios de valor cambian con el paso del tiempo, ya que también cambian los *porqué*, los *para qué* y los *quiénes* realizan esos juicios. La estética tiende a canonizar el pasado desde el presente, considerando valores e intereses actuales aplicados a obras pretéritas. Si en el presente valoramos el sonido robusto y brillante, entonces el canon performativo para J.S. Bach lo dará Ferruccio Busoni, Wanda Landowska o Pablo Casals. Cuando valoramos la diversidad en el sonido, en cambio, el descubrimiento de timbres y de sonoridades nuevas, el canon performativo para Bach lo dará Nicolas Harnorcourt, Gustav Leonhardt o Jordi Savall.

¹ Este artículo es producto del proyecto FONDECYT 1140989 “Historia social de la música popular en Chile 1970-1990” y de las ponencias presentadas por el autor en el II Congreso de la Asociación Chilena en Estudios en Música Popular, ASEMPCh, Santiago, 1/2014 y el I Congreso de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para América Latina y el Caribe, ARALC-IMS, La Habana, 3/2014.

Si bien en el relato del movimiento de música antigua se instala la valoración del rescate y el respeto al que suponemos era el sonido original del barroco, ese respeto surgió en medio de la pasión por el timbre, tendencia predominante en las músicas del siglo XX. Desde la *Klangfarbenmelodie* de Anton Webern hasta la diversidad sonora de la World Music –pasando por la guitarra distorsionada de Jimi Hendrix–, la sociedad occidental parece haber despertado a la fascinación por el timbre. De hecho, como señalaba Franco Fabri en los inicios del fenómeno de la World Music, la música antigua en general no necesariamente se vendía como música clásica, sino que precisamente dentro del rubro World Music “causando una confusión y peligrosa ambigüedad entre los sonidos hipnóticos del New Age y un género musical que básicamente se interesa en el timbre” (1982: 9).

A diferencia de la estética, la historiografía tiende a organizar su relato de acuerdo a juicios de valor surgidos en el propio tiempo que estudia, dándole importancia a aquello que los sujetos estudiados consideraban importante o al menos preguntándose el porqué de sus decisiones, tal como sucede con la antropología. Mientras la historiografía estuvo centrada en la historia de los vencedores, el canon había que buscarlo en las cortes y en las salas de concierto. Ese fue el momento en que se formó la musicología. Sin embargo, cuando la historiografía comenzó a preocuparse por la sociedad en su conjunto, con su pluralidad de sujetos e historias de vida, el canon se diversificó y la musicología entró en crisis. Ahora el canon podía surgir en las calles de La Habana, los suburbios de Berlín o los chalets de Oklahoma. Los estudios en música popular habían nacido.

La construcción canónica en música popular agrega nuevos factores al debate del juicio de valor, como este artículo pretende demostrar, pues de alguna manera combina el juicio estético con el juicio histórico. Con frecuencia esa construcción canónica ha estado supeditada a la necesidad de la industria musical de ofrecer productos ordenados, categorizados y discurseados en un momento determinado y para un mercado específico. Los índices de consumo expresados en las tablas de popularidad, constituyen ejemplos centrales de este fenómeno. Sin embargo, debido a que esos índices no solo revelan valores y actitudes de los grupos sociales que los producen y consumen, sino que también contribuyen a crearlos, como señala Dave Russell (1993), es necesario considerar más parámetros en la construcción canónica de esta música. Junto al nivel de consumo, Sarah Thornton (1990) propone otros tres: nivel de mediatización, interés biográfico y aclamación crítica.

Es justamente la aclamación crítica la dimensión menos presente en los estudios en música popular, seguramente por su fuerte vínculo con los estudios culturales y la valoración de la democratización del consumo. Sin embargo, la propia musicología también ha permanecido ajena a la dimensión crítica, llevando a que los musicólogos sean más respetados por lo que saben de música que por lo que opinan de ella, como afirma Joseph Kerman (1985). Debido a todo esto, propongo abordar el problema de la valoración estética en música y su consiguiente construcción canónica, poniéndola en tensión con factores de performatividad y escucha, puestos de relieve a partir de la irrupción en la musicología de los estudios en música popular.

Alteridades performativas

Tras la Segunda Guerra Mundial, la composición *seria* se había convertido en dominio exclusivo de los departamentos universitarios de música, como nos recuerda Nicholas Cook (2001: 95). Algunos compositores teorizaban sobre aquello que formaba parte de una partitura como si estuvieran construyendo pruebas matemáticas de sonido, sin importarles que todo eso no tenía significado alguno para un público que cada vez se alejaba más de la creación *seria* de su tiempo.

La paulatina lejanía del gran público de los lenguajes musicales de posguerra –Darmstadt mediante– produjo el aumento del consumo de músicas del pasado. Esto ocurrió con la ayuda del vinilo y el disco de larga duración, patentado en 1948, sumado a la aplicación de nuevas tecnologías del sonido desarrolladas durante la Segunda Guerra Mundial a equipos domésticos bajo el concepto de *hi-fi* o alta fidelidad. Para el gran público, la novedad respecto al repertorio clásico-romántico omnipresente en temporadas de concierto, programación radial y oferta discográfica, ya no sería la música contemporánea, sino, por un lado, el descubrimiento de la música anterior al siglo XVIII –llamada antigua–, y por el otro, las sinfonías de Gustav Mahler (1860-1911).

En efecto, con la aparición de una nueva generación de auditores de posguerra, quedaba atrás la polémica sobre la decadencia posromántica de Mahler que había opacado su reputación durante el modernismo de entreguerras. De este modo, y gracias a los esfuerzos de su amigo Bruno Walter y a la tenaz labor realizada por Leonard Bernstein, las sinfonías de Mahler se hicieron conocidas para el gran público a partir de la década de 1950. Con el nuevo disco de vinilo de larga duración, el microsurco y la alta fidelidad, sus extensas sinfonías se podían escuchar en casa en unos pocos discos que reproducían fielmente desde lo más sutil hasta lo más poderoso del sonido mahleriano.

El vinilo aumentaba considerablemente la disponibilidad de música histórica para el auditor, tanto de su pasado reciente como remoto, alejándolo aún más del presente compositivo en una especie de círculo vicioso que ampliaba la brecha entre compositor contemporáneo y público. Además, el vinilo iniciaba la época de oro de la música popular orquestada, con la cual el auditor podía escuchar en casa el sonido de una gran orquesta con un repertorio del presente que entraba fácilmente al oído. Es así como en la actualidad, es habitual que el público chileno no especializado en música, por ejemplo, ponga en un mismo cajón a un compositor popular que ha utilizado orquesta, como Vicente Bianchi (1920-), con un compositor romántico tardío como Enrique Soro (1884-1954).

Por supuesto que en los años cincuenta quedaban compositores tonales en América Latina, y que el viejo nacionalismo musical en varios sitios se negaba a morir. Ellos podían satisfacer la demanda del gran público latinoamericano de una música propia y reciente, por no llamarla nueva. Sin embargo, no será por ahí por donde la música latinoamericana pueda generar juicios de valor ni sedimentar cánones.

Ocupando ese vacío entre público de concierto y música del presente, algunas de las músicas populares latinoamericanas comenzaron a encontrar un fin en sí mismas, adquiriendo ese “efecto Beethoven”, con el que Diego Fisherman (2004) describe el fenómeno de la

complejidad en música popular, uno de sus requisitos, aunque injustos, para su valoración estética. Esto es, siguiendo la concepción hegeliana de Dahlhaus, una música que deja de ser accesoria a la danza, al rito o la palabra, por lo que es susceptible, entonces, de juicio estético.

Si bien la des-funcionalización de la música de danza ocurría en Europa desde al menos el siglo XVI –especialmente en la música para vihuela–, esto siempre había sucedido desde la música de arte. Era el compositor quien tomaba las danzas populares y las recomponía, las variaba, les hacía *disminuciones*, para que intérpretes con formación clásica tocaran esas pavanas, luego gavotas y más tarde mazurcas como música de concierto en instrumentos que podían haber tenido origen popular, pero que habían sido refinados por ilustres lutieres.

Sin embargo, en América Latina, ese proceso comenzó a ocurrir al interior de la propia música popular. El nuevo tango de Astor Piazzolla y la música para guitarra sola de Violeta Parra, Luiz Bonfá o Egberto Gismonti, son claros ejemplos de ese “efecto Beethoven” al interior del campo popular. De este modo, al mismo tiempo que el movimiento de música antigua reivindicaba la performatividad histórica como fuente y componente estético de las obras del pasado, la música popular se negaba a prescindir de su performatividad propia en su aspiración de ser escuchada sólo como música. Algo que también ocurría en el rock progresivo, por cierto.

Como Dinko Fabris señala, la primera etapa en la difusión de la música antigua coincidía con el cambio de mentalidad vinculado a los movimientos estudiantiles de 1968. Cuando el universo juvenil descubría una música alternativa en el rock, el folk y la canción protesta, “la música antigua fue para esa generación una forma alternativa más” (2012: 8). Performatividades de por medio, habría que agregar. Esto es ratificado por Cook al afirmar que el movimiento interpretativo histórico se transformó en una especie de contracultura en los años sesenta: los intérpretes formaron sus propios grupos tocando música que estaba fuera del circuito de conciertos “y se echaron a la carretera de un modo muy parecido a los grupos de rock” (2001: 124). De este modo, tanto la performatividad histórica revivida como la performatividad popular desfuncionalizada, constituirían alteridades performativas que por primera vez le disputaban el campo estético a la sacrosanta performatividad clásico-romántica, lo que no será tarea fácil de lograr.

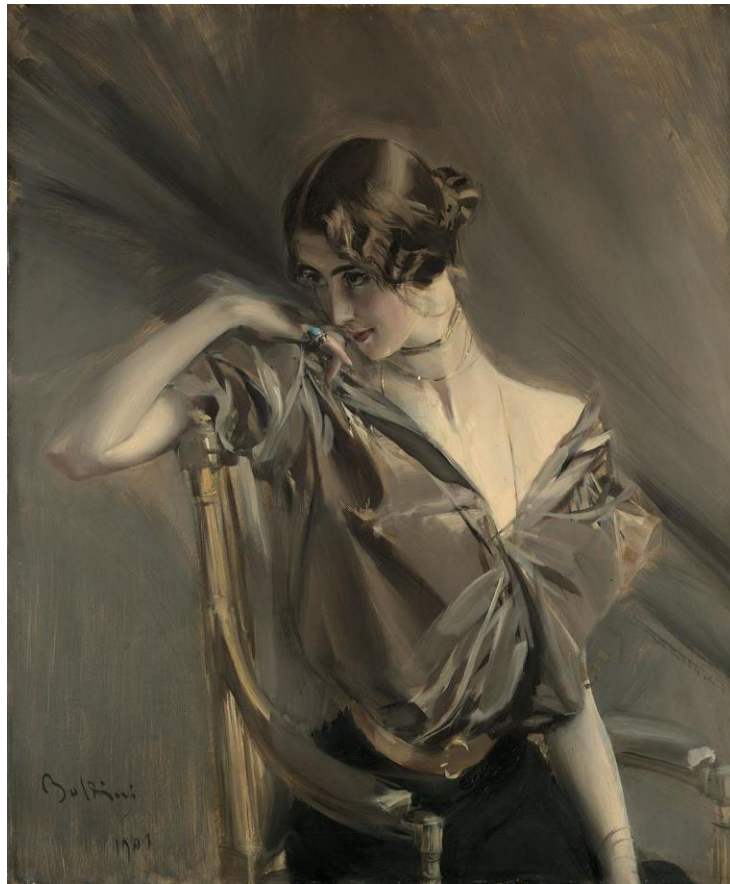
Performatividades líquidas

Existe una especie de leyenda urbana en Buenos Aires en relación con el encuentro que habría tenido Umberto Eco con la música de Astor Piazzolla a raíz de una visita que hiciera al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato di Tella, CLAEM, en agosto de 1970². La leyenda se refiere especialmente a la reacción que habría tenido el semiólogo italiano ante la música del maestro argentino. Sin embargo, esa leyenda tiene una fuente que no se había considerado: el artículo publicado por el crítico literario y musical, Blas Matamoro, en la revista *Crisis* en 1973, titulado “Piazzolla, la vanguardia y después”.

² Umberto Eco ofreció dos conferencias en el CLAEM el 7 y 10 de agosto de 1970: “La poética de la música en el contexto de la vanguardia contemporánea” y “Pensamiento estructural y pensamiento serial”, además de participar en una mesa redonda. El ciclo fue organizado por el CLAEM con el auspicio de Olivetti Argentina. Agradezco a Coriún Aharonián la información enviada el 24/9/2014 sobre las conferencias de Eco en Buenos Aires.

Matamoro nos narra que, para sorpresa de sus anfitriones, luego de escuchar a Piazzolla, Eco habría dicho: “Ma questo è il kitsch” (pero esto es el kitsch) (1973: 21). Con su comentario, Eco desconcertaba a los presentes con una actitud rupturista propia de las vanguardias, señala Matamoro, aunque el semiólogo italiano se apresuró en ponderar sus dichos. No era desde el juicio estético que evaluaba a Piazzolla –condenando por mal gusto a lo más refinado de la escena bonaerense de entonces–, sino por la forma de producción de la obra de arte.

Eco apelaba al kitsch originario, al de pintores como Giovanni Boldini (1842-1931), afamado retratista de los ricos y famosos de la *Belle Époque* parisina, que producía retratos donde la percepción se podía fragmentar, debido a la heterogeneidad de los elementos puestos en juego, continua Matamoro. La cara y los hombros de la duquesa, por ejemplo, podían ser de una precisión fotográfica para que la cliente se pudiera reconocer; pero los colores y las luces le otorgaban una aura mágica al retrato, como un espejo de un cuento de hadas que conserva la eterna juventud. También el artista culto podía disfrutar de la pintura, reconociendo rasgos impresionistas en los pliegues del vestido o en el fondo esfumado o apreciando la postura original de la modelo. Es en esa mezcla de diversos niveles de arte y artesanía, apuntando a distintos ángulos de la percepción, donde radicaría la esencia del kitsch primitivo adscrito por Eco a Piazzolla, según Matamoro.



Retrato de Cleo de Merode por Giovanni Boldini, 1901.

La pregunta es si setenta años más tarde del referente pictórico aludido por Eco, podemos seguir hablando de kitsch primitivo en el caso de Piazzolla o si eso complica aún más las cosas. En el campo musical, Dahlhaus ha venido escribiendo sobre el problema del kitsch, la música trivial y la música mal compuesta al menos en tres de sus libros, los que tratan sobre romanticismo y modernismo (1980), sobre análisis y juicio de valor (1983) y sobre la propia definición de música (Dahlhaus y Eggebrecht 2012)³. El musicólogo alemán coincide con el semiólogo italiano al hablar de las “ambiciones híbridas” del kitsch y, de cierto modo, de sus pretensiones de profundidad emotiva enraizadas en preconceptos románticos, aunque degradados (1980: 12).

Como ejemplo de kitsch, Dahlhaus menciona el “Ave María” de Gounod, compuesto sobre el Preludio para clavecín en Do mayor de J.S. Bach, en el cual “la piedad se presenta como una actitud de salón” (1983: 34). Además su relativa sencillez fomenta su uso por el aficionado, tal como en el caso del otro “Ave María”, el de Schubert, que en rigor corresponde a uno de los siete lieder que el compositor escribió basándose en el poema épico de Sir Walter Scott *The Lady of the Lake* (1810)⁴. Con posterioridad, el texto del lied de Schubert fue cambiado por uno en latín que efectivamente alaba a la Virgen María, a diferencia de lo que ocurre en el original, y es así como hizo su entrada al salón, preparando seguramente el terreno para el desembarco del “Ave María” de Gounod. Sin embargo, un lied no califica como música religiosa y la letra original de este supuesto Ave María no corresponde a una actitud piadosa, aunque el público del salón adopte dicha actitud. En este caso también están en juego los distintos ángulos de percepción frente al mismo objeto estético señalados por Eco y las “ambiciones híbridas” propuestas por Dahlhaus.

Ni Matamoro ni los sucesivos autores que han comentado la anécdota de Eco, han reparado que en esa mezcla de diversos niveles de arte y artesanía que propone Piazzolla –donde se junta danza, contrapunto, armonía alterada y elaboración formal–, también participa una performatividad que es ajena a los componentes de la música clásica que están en juego: la de un bandoneonista de tango de la época de Oro de Aníbal Troilo. Si Eco encontró kitsch a Piazzolla solamente porque escuchó una música de baile sujeta a procedimientos de la música clásica, debía haberle pasado lo mismo con las suites de Bach o las mazurcas de Chopin, por ejemplo. Sin embargo, es muy probable que no le haya ocurrido eso, por el simple hecho de que tanto Bach como Chopin y sus intérpretes renunciaban a la performatividad original de gavotas y mazurcas para situarse en el campo de la performatividad clásica.

Fraseo y articulación, ataque y calidades del sonido, improvisación, tipos de instrumentos y modos de tocarlos, puesta en escena, todo eso forma parte del amplio campo de la performatividad en música. Se trata de un campo socio-artístico que no fue trasladado junto a la forma cuando la música de arte incorporó danzas populares a su paleta formal. La forma popular fue aceptada por la música clásica pero no la manera en que esa forma era realizada. Es así como la performatividad parece constituir el cerco que separa ambas músicas.

³ Fechas de sus traducciones al inglés y al español referidas en la bibliografía.

⁴ Ver <http://www.enchufa2.es/archives/el-ave-maria-de-schubert-que-no-es-un-ave-maria.html> (Acceso 9/2014).

Si la música no es una sola, cabe preguntarse cuáles son los factores que inciden en su diferencia. No es evidente que una canción de moda y una composición dodecafónica sean una misma cosa, tal como nadie llama “literatura” a un periódico, nos advierte Dahlhaus. De este modo, la convención lingüística es a la vez causa y efecto de que no se suelen comparar las funciones sociales y los criterios estéticos de los periódicos y de los poemas (2012: 10)⁵. Sin embargo, al tener que infringir cada vez con más frecuencia la convención gramatical que prohíbe el plural de la palabra música –en español, francés, inglés o alemán–, estamos dejando en evidencia y a la vez reafirmando el hecho de que la música no sea una sola. Esto ocurre al menos desde comienzos de los años ochenta, luego de que el fenómeno de la performatividad en música fuera aislado.

Considerando el juicio de Eco, la crítica de lo que podemos llamar música popular de concierto se enfrenta al desafío de aceptar la performatividad funcional de una música que ha dejado de serlo. Naturalmente que esto ocurría desde el momento mismo en que la grabación de músicas de tradición oral permitió que estas circularan y se escucharan fuera de sus espacios y usos tradicionales, práctica incrementada por la corriente de la *World Music* desde la década de 1980. Pero ese era un problema de la escucha. Desde la perspectiva del músico, en cambio, el estado líquido que comienza a adquirir la performatividad en los años cincuenta –con el rescate de performatividades históricas y la desfuncionalización de las performatividades populares– encontrará un inevitable derrotero que marcará la década del setenta bajo una situación completamente nueva en la historia de la música: la mezcla o fusión de performatividades diversas⁶.

Si la fusión es sinónimo de la unión de dos o más elementos para formar uno nuevo, cabe preguntarse por qué este concepto empezó a ser usado en música recién en los años setenta. Este es un fenómeno de larga data en la historia de la música, con muchos casos de mezclas de géneros para formar géneros nuevos, como el rondó-sonata, la polka-mazurka o el bolero-son, por ejemplo. Sin embargo, el concepto de fusión surge justamente en el momento en el que el factor de la performatividad ha sido aislado para que luego empecemos a hablar de músicas en plural.

En efecto, el punto de partida lo habría dado Miles Davis y su influyente doble LP *Bitches Brew* (Columbia, 1970)⁷ donde invita a grabar a músicos de jazz con capacidades rockeras, luego que Tony Williams, baterista de su banda, le mostrara algunos discos de rock. Davis habría quedado especialmente impresionado con las propuestas de Jimi Hendrix y de Sly & the Family Stone⁸. De este modo Miles Davis renovaba la escena jazzística de los años setenta con el jazz-rock de fusión, en un momento en que disminuían los nuevos adeptos al jazz frente a las

⁵ Publicado originalmente en alemán en 1985.

⁶ El concepto de performatividad líquida no es necesariamente tributario del pensamiento del sociólogo y filósofo polaco Zygmunt Bauman y su concepto de una modernidad líquida de identidades sociales cambiantes. Mas bien corresponde a la necesidad de expresar lo que en inglés se ha denominado *crossover*, que en música involucra tanto el cruce de repertorios y géneros como de sus performatividades asociadas.

⁷ Ver reseña de Thom Jureck de la edición en CD de *Bitches Brew* en <http://www.allmusic.com/album/bitches-brew-mw0000188019> (Acceso: 9/2014).

⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Miles_Davis (Acceso: 9/2014).

innovaciones del rock progresivo y a una juventud empoderada que buscaba bienes simbólicos propios, distintos a los de las generaciones adultas.

Diez años más tarde del LP de Davis, Universal Music publicó el disco *Friday Night in San Francisco*, donde la fusión de performatividades se acentuaba aún más, al sumarse un guitarrista de flamenco, como Paco de Lucía, a dos guitarristas de jazz: Al Di Meola y John McLaughlin, este último con la experiencia de haber grabado con Miles Davis su *Bitches Brew*. Es así como en 1980 la música de fusión estaba plenamente instalada y el flamenco fusionaba performatividades de ida y de vuelta: Paco de Lucía incorporaba el cajón peruano a su ensamble andaluz, mientras que Inti-illimani sumaba la guitarra flamenca de Paco Peña a su ensamble latinoamericano. Una década más tarde, *El amor brujo* de Manuel de Falla era interpretado por cantaoras flamencas y orquesta, mientras que Paco de Lucía se aprendía el *Concierto de Aranjuez* con la ayuda del guitarrista clásico José María Gallardo del Rey, llevando la fusión de performatividades a un nuevo grado⁹.

Entonces, lo que haría diferente la mezcla de los años setenta respecto a las décadas anteriores es que se trata de una mezcla de performatividades e instrumentaciones. Desde el punto de escucha performativo, se trata de mezclar prácticas distintas –con Miles Davis tocando con músicos de rock o Inti-illimani con músicos de flamenco–; o de integrarlas en una misma práctica con la bimusicalidad y el multi-instrumentalismo. Esta es una característica de muchos músicos chilenos catalogados como de *fusión latinoamericana* por la enciclopedia de música popular chilena en línea: www.musicapopular.cl¹⁰.

Las mezclas desarrolladas por esta *fusión situada*, mantienen los instrumentos de las músicas mezcladas usándolos de manera idiomática o no. Los músicos clásicos, en cambio, tocan desde su instrumento otras músicas y otros instrumentos. Práctica común en los motetes renacentistas tocados en laúd; las transcripciones para guitarra de música para violín, clavecín o piano; o las obras escritas para piano basadas en música de violín, por ejemplo.

La práctica de esa *fusión situada*, donde sí se intercambian instrumentos y sus performatividades, es la que ha marcado el ancho camino de la fusión en países como Chile. Camino anunciado a comienzos de los años sesenta con la música para teatro de Víctor Jara –en la que combina distintos instrumentos latinoamericanos– y con las canciones de Violeta Parra en que usa charango boliviano o cuatro venezolano sobre géneros y ritmos chilenos. Sin embargo, este ha sido un camino con muchas variantes, demasiadas tal vez para la acotada escena musical chilena. ¿Es por eso que el sitio www.musicapopular.cl decide juntarlas todas bajo el gran paraguas de la *fusión latinoamericana*?

De este modo, podemos estar frente a una *fusión situada*, una tendencia surgida desde la performance múltiple y el multi-instrumentalismo de los músicos, pero también desde la recepción del público y el discurso de los medios. Esta tendencia adquiere plena audibilidad en

⁹ Agradezco la información proporcionada por el guitarrista flamenco chileno Carlos Lederman (5/3/2014).

¹⁰ A comienzos de 2014, www.musicapopular.cl incluía 480 solistas y grupos chilenos bajo el rubro *fusión latinoamericana*. Se trata de grupos muy variados y surgidos antes, durante y después que el concepto se instalara en Chile. Aparecen desde Amerindios hasta Banda Conmoción; desde Los Blops a Bordemar; desde Víctor Jara a Carmen Prieto; desde Guillermo Rifo a Elizabeth Morris; desde Inti-illimani hasta La Marraqueta.

los años setenta y que, en el caso de Chile, a pesar del Golpe de Estado, florece. Con bongós y flautas dulces en las fogatas playeras; con saxos y guitarras eléctricas en el Club de Jazz de Santiago o con zampoñas y guitarra flamenca en un estudio de grabación italiano, florece. La *fusión situada* es la marca sonora de una década polarizada y quebrada, actuando como bálsamo sanador en base a la integración y al encuentro de todas las músicas, o al menos de aquellas performatividades que los músicos han logrado poner a dialogar.

Performatividad y género

La importancia que comenzó a adquirir el factor de la performatividad en la concepción misma de la música, queda de manifiesto en su injerencia en la propia definición de género musical, puesta en evidencia con los estudios en música popular desde los años setenta. En efecto, estos estudios se enfrentaron a un concepto de género que venía “dado” por la musicología y que estaba principalmente basado en atributos formales, tales como la métrica musical y literaria, el tempo, el plan armónico y la estructura de frases. Sin embargo, al poco andar, musicólogos populares como Franco Fabbri y Charles Hamm se dieron cuenta de las limitaciones de tales atributos para abordar este dinámico campo de estudios y comenzaron a proponer atributos que podemos calificar de procesuales.

Fabbri (1982) propuso sumar aspectos performativos, de instrumentación y de consumo al concepto de género. La instrumentación forma parte de la variable performativa, por lo que constituye una forma de mediación o atributo procesual en la definición del género. Esto ocurre con la “música de banda”, por ejemplo, donde encontramos fenómenos de mutación genérica debido a la instrumentación, con bailes de salón y música de cine transformados genéricamente al ser tocados por una banda de bronces. Esta variable, tal como la performativa, apunta a modos de mediación de la música como definatorias del género. Con el desarrollo tecnológico y su influencia en las prácticas de consumo, estas formas de mediación fueron variando, por lo que es necesario ampliar el concepto de instrumentación al de “proceso instrumental” en general, ya que a la luz de lo planteado por Fabbri, en la definición de género puede participar desde un piano hasta una radio.

Por su parte Hamm (1994) enfatizó la performatividad como variable, llegando a proponer la posibilidad de asignar más de un género a una misma pieza musical según su contexto performativo. Al reconocer la performatividad como una variable en la definición de género, estamos otorgándole al intérprete un papel central en la autoría en música popular, reconociendo su participación en la definición del producto estético final. “Los performers pueden por lo tanto dar forma, reforzar o aún cambiar el género”, señala Hamm (1994: 3). Esto nos ocurre a muchos auditores al escuchar a Julio Iglesias cantando el descarnado tango “Mano a mano”, donde suaviza las palabras en lunfardo y su propia interpelación a la mujer, todo esto bajo una orquestación de balada con las cuerdas duplicadas, uso de teclados y de batería. Las discusiones de los aficionados que comentan en YouTube la versión de Julio Iglesias de este tango son de grueso calibre, manifestando la disputa por el género desde el propio acto del consumo. Recordemos que el público atribuye habitualmente la autoría de las canciones a los cantantes que las interpretan.

En el siguiente cuadro podemos observar siete ejemplos de mutación genérica en base a procesos instrumentales y performativos diversos y cotidianos:

Atributos formales	Proceso	Resultado
“Danubio azul”	Banda	Música de banda
“Mano a mano”	Julio Iglesias	Balada
“El lago de los cisnes”	Illapu	Música andina
“Gracias a la vida”	ScaMúsica	Música ambiental
<i>Así habló Zaratustra</i>	<i>2001 Odisea del Espacio</i>	Banda sonora
Canto de Machi	Putumayo Records	World Music
“Himno de la alegría”	Celular	Ringtone

La ampliación de las variables musicales definatorias de género –como su performatividad y proceso instrumental–, conllevan la ampliación de las variables sociales que lo sustentan, surgidas de la experiencia de los individuos involucrados en el hecho musical¹¹. Para Simon Frith el género “no está determinado por la forma o el estilo del texto, sino por la percepción que tiene la audiencia de su estilo y significado, definido en su mayor parte en el momento de la *performance*” (1998: 94). Incluso Lawrence Kramer (2008), con su ejemplo de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Antonin Dvorak interpretada en Corea del Norte por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, propone el estudio de la música clásica en el contexto en que es *performada* y escuchada, no sólo como un ente formal abstracto, desconectado del hecho social.

Además, Frith reafirma la simbiosis entre música y mercado que expresa el género señalando que “La lógica de etiquetar depende de para qué sea la etiqueta [...] los mapas de género cambian de acuerdo a quien los use” (1998: 5). De hecho, los primeros boleros ofrecidos en Chile a mediados de la década de 1930, cuando el género tenía casi cincuenta años de existencia pero recién se empezaba a exportar a América del Sur, eran ofrecidos por RCA Victor como canciones, no como boleros. Asimismo, cabe preguntarse si la baladista chilena Gloria Simonetti cantando “Ojalá” de Silvio Rodríguez en Televisión Nacional de Chile en 1981, en plena dictadura militar, estaba cantando Nueva Trova o simplemente balada, aunque es probable que unos la escucharan voluntariosamente como Nueva Trova y otros despreocupadamente como balada.

De este modo, performatividad y escucha aparecen como elementos definatorios en la conformación del género musical. La idea de género, entonces, se presenta como una construcción social, una pieza móvil a las necesidades e intereses de un grupo en un momento histórico determinado. Por eso, factores procesuales como la recepción y el discurso están muy presentes en la nueva escucha del género que proponen los estudios en música popular.

¹¹ Más sobre esto en Guerrero (2012).

En síntesis, el factor performativo ha sido central tanto en la definición de género musical como en la puesta en evidencia de la seguidilla de mezclas que se vienen produciendo en la historia de la música, con el concepto de fusión como la mezcla de las mezclas. Al mismo tiempo, la performatividad ha sido la variable desde donde se ha construido alteridad en el campo de aquella música sujeta a juicio estético. Tanto las prácticas performativas históricamente informadas como las de la música popular desfuncionalizada han tensionado el *statu quo* de la música en Occidente tal como la entendíamos hasta mediados del siglo XX y han problematizado su consiguiente juicio estético.

Entonces, retomando la propuesta de Carpentier y la sentencia de Dahlhaus señaladas al comienzo de este artículo, ¿desde dónde construiremos los cánones de la música latinoamericana? ¿Seguiremos antropologizando el concepto o nos atreveremos a hacerlo desde la autoridad crítica? La necesaria valoración actual de la diversidad cultural –que también parece haber conducido a la aparición del plural de la palabra música– no debiera impedirle a la musicología emitir juicios informados, en especial de aquella música popular que parece buscar un fin en sí misma y que participa de esa verdadera licuación de performatividades que caracteriza el siglo XX.

Bibliografía

- Carpentier, Alejo. 1987. “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en música”. En: Aretz, Isabel (ed.), *América Latina en su música*, pp. 7-19. México: Siglo XXI Editores.
- Cook, Nicholas. 2001. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dahlhaus, Carl. 1980. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: University of California Press.
- Dahlhaus, Carl. 1983. *Analysis and Value Judgment*. Nueva York: Mondragon Press.
- Dahlhaus, Carl y Hans Heinrich Eggebrecht. 2012. *¿Qué es la música?* Barcelona: Acontilado.
- Fabbri, Franco. 1982. “A theory of musical genres: two applications”. En: Tagg, Philip y David Horn (eds.), *Popular Music Perspectives*, pp. 52-81. Göteborg: Göteborg and Exeter.
- Frith, Simon. 1998. *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Fabris, Dinko. 2012. “El revival de la música antigua en Europa y el papel de la musicología”. *Boletín de Musica Casa de las Américas* 33: 3-15.
- Fisherman, Diego. 2004. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Guerrero, Juliana. 2012. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 16. www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n [Consulta: julio de 2014].
- Hamm, Charles. 1994. “Genre, performance and ideology in the early songs of Irving Berlin”.

Popular Music 13 (2): 143-150.

Kerman, Joseph 1985. *Contemplating Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Kramer, Lawrence. 2008. "Dvorak en Pyongyang y otros problemas: la musicología en la sociedad contemporánea", *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 12. www.sibetrans.com/trans/articulo/99/dvorak-en-pyongyang-y-otros-problemas-la-musicologia-en-la-sociedad-contemporanea [Consulta: junio de 2009].

Matamoro, Blas. 1973. "Piazzolla, la vanguardia y después". *Crisis* 7: 21-22.

Russell, Dave. 1993. "The 'social history' of popular music: a label without a cause?" *Popular Music* 12 (2): 139-154.

Thornton, Sarah. 1990. "Strategies for reconstructing the popular past". *Popular Music* 9 (1): 87-95.



Biografía / Biografia / Biography

Juan Pablo González es Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado SJ de Santiago y Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtuvo su Doctorado en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles en 1991. Ha sido pionero en el estudio musicológico de la música popular del siglo XX en Chile y sus esferas de influencia, realizando contribuciones en los ámbitos histórico-social, socio-estético y analítico. También realiza estudios de música de arte del siglo XX considerando la relación entre vanguardias internacionales y lenguajes locales en Chile. Dirige la Compañía Del Salón al Cabaret, con la que realiza conciertos teatrales como parte y resultado de su labor de investigación. Ha contribuido a la formación musicológica en la región creando programas de pregrado y posgrado en distintas universidades chilenas e impartiendo seminarios de posgrado en Argentina, Colombia, Brasil y México. Junto a sus abundantes monografías publicadas en revistas científicas internacionales es coautor de *En busca de la música chilena* (Santiago, 2005); de dos volúmenes de *Historia social de la música popular en Chile* (La Habana 2005, Santiago, 2009) y de *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago 2011), y autor de *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes* (Buenos Aires, 2013).

Cómo citar / Como citar / How to cite

González, Juan Pablo. 2015. "Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX". *El oído pensante* 3 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: FECHA].