

***Reflexiones para el estudio de la práctica de música popular en academia:
Sistematización y profesionalización como procedimientos formativos legitimantes.***

Por: Laura Francisca Jordán González

Estudiante de Licenciatura en Musicología
Pontificia Universidad Católica de Chile
E.mail: lfjordan@uc.cl

Resumen:

Este pequeño estudio introductorio pretende vislumbrar algunas problemáticas que se nos presentan -desde la musicología- al enfrentarnos a prácticas musicales que cuestionan profundamente nuestras antiguas categorías que se definen por las distinciones entre lo popular y lo académico; entre lo masivo y lo selecto; como dimensiones antagónicas. El singular caso que me ocupa es el de las (relativamente) recientes instituciones de formación profesional en música popular que existen en Santiago de Chile. Ellas, con (auto) reconocidas herencias de los clásicos conservatorios, han abordado una nueva área de formación, que conduce al músico popular a una inserción óptima en el mundo laboral, considerando el reconocimiento de una educación de nivel superior y la obtención de un título profesional. ¿Qué inflexión teórica nos puede demandar una música que, diciéndose popular, nos desafía desde una práctica sistematizada de academia, intrínsecamente ligada a la escritura y que involucra la instalación de cánones de repertorio?

Palabras claves: profesionalización, academia, música popular

Abstract:

This small introductory study tries to glimpse some problematics that appears to us - from within the musicology- when facing musical practices that question deeply our old categories that are defined by the distinctions between the popular and the academic; between massive and classical; like antagonistic dimensions. The singular case that occupies to me is the one of the relatively recent institutions of professional formation in pop music that exist in Santiago of Chile. They, with (self) recognized inheritances of the classic conservatories, have boarded a new area of formation, that lead the popular musician to an optimal insertion in the labor world, considering the recognition of an education of superior level and the obtaining of a professional title. What theoretical reflexion can demand to us a music that, naming itself popular, defies s from a systematized academic practice, intrinsically bound to the writing and that involves the installation of repertoire canons?

Keywords: (profesionalización), academy, popular music

En Santiago de Chile, lo que fueron las antiguas academias de música docta, o los conservatorios, se encuentran actualmente totalmente inmersos en el sistema de educación superior de formación profesional. Hoy en día, las principales universidades concentran la actividad académica musical preponderante. Luego de modificaciones estructurales de la educación nacional, cometidas durante la dictadura, nos encontramos hoy con un sinnúmero de instituciones de educación superior privadas y que, en cuanto programas y lineamientos económicos, no tienen injerencia alguna por parte del Estado. Es en este marco, y gracias o a pesar de él, que cerca del año noventa se crearon las primeras instituciones de formación profesional en música popular. Esta música que no había sido tomada en cuenta por los conservatorios¹, ni considerada (gruesamente) en los programas de formación de las universidades, consiguió un espacio autónomo de legitimación académica.

Algunos aspectos preliminares

A la histórica exclusión de lo popular por parte de las academias doctas, se suma al caso el hecho de que la música popular chilena, vale decir creada e interpretada por chilenos, ha tenido en el último tiempo y tiene hasta hoy, un lugar muy reducido en la industria cultural: fonográfica, radial y televisiva.² La difusión de música extranjera ocupa ampliamente a la industria, relegando lo nacional a un espacio marginal, agravado por las escasas políticas públicas de protección patrimonial en esta área.

Así, los músicos populares chilenos han sufrido una situación doblemente desventajosa, ya que han permanecido excluidos de los dos más importantes sistemas de legitimación cultural: la Academia y la Industria.

La formación en música popular, a lo largo de los años, ha constado principalmente del autodidactismo³, la enseñanza uno a uno y el aprendizaje mediante grabaciones.⁴ Sin embargo, a mediados de los años 40, nacieron ya las primeras academias de guitarra, que se constituyen de ahí en adelante como instancias de enseñanza sistematizada de la música popular, más aún en un nivel *amateur*. Esto se da especialmente a través de la introducción de la guitarra como instrumento doméstico, tal como señalan Juan Pablo González y Claudio Rolle en su libro de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890- 1950*.⁵ Es importante recalcar -igualmente- que varios músicos que han logrado situarse en la industria obtuvieron en estas escuelas parte de su formación. Tal es el caso de reconocidas figuras del pop, la música de TV y del festival

de Viña del Mar, y la balada romántica, como Natalia Cuevas, Daniela Castillo, Myriam Hernández, Luis Jara, Gloria Simonetti, Pablo Herrera y Nicole.

Este tipo de academia, que pervive y con bastante presencia medial⁶, se diferencia radicalmente de las instituciones que estudio, pues ellas no poseen planes de estudio integrales, ni conducentes a títulos profesionales, aunque cabe destacar que la formación proporcionada en guitarra y voz ha tenido como resultado destacadas figuras de la escena musical mediatizada. De entre las instituciones académicas dedicadas a la formación de músicos profesionales en el área de la música popular que actualmente existen en la capital de nuestro país, tres de ellas podrían considerarse pioneras. Éstas son: Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Escuela de Música Arcis (Ex Sociedad Chilena del Derecho de Autor, SCD) y Projazz.

La existencia de ellas demanda inmediatamente una primera puesta en relación, y es el vínculo existente entre estas nuevas academias y las academias doctas, cuyas estructuras (administrativas, educativas, etc.) son tomadas y adaptadas a un nuevo objeto musical: la música popular. Esta puesta en relación tiene que ver con explorar los lineamientos centrales metodológicos que soportan tales prácticas formativas, como lo son: selección y canonización de repertorio, paradigmas creativos para la composición, modelos interpretativos, utilización de escritura musical, etc.⁷

Los casos

1. Discursos fundantes

He acotado el siguiente estudio a la situación de la Escuela Moderna de Música y la Escuela de Música Arcis. Ambas fueron creadas en los años noventa; su área popular, en el caso de la primera (1989); y su antecedente Escuela SCD, en el segundo caso (1992). Éstas configuraron un discurso propositivo sobre el futuro de la música popular chilena, a partir de un severo diagnóstico de la realidad nacional en esta área. Algunos aspectos centrales de estos discursos parten de generar una respuesta ante lo oficial: lo oficial entendido como el conservatorio y como la industria.

Un aspecto relevante tiene que ver con el “mejorar” la música popular, dotar de herramientas a los músicos que, según se dice, impedidos de ellas no han logrado surgir.⁸ Como ya he comentado, la marginación de lo popular por parte del conservatorio ha sido mirada con desprecio, pues se arguye que su separación de la música docta ha perjudicado profundamente a la música misma. No es objeto de este trabajo la discusión sobre la convivencia de diferentes músicas en las academias, sino

indagar en algunas cuestiones que se presentan como premisas de las instituciones sometidas a análisis, en el caso: el perjuicio provocado por la exclusión de lo popular del conservatorio.⁹

Pudiendo interpretarse este perjuicio tanto sobre los músicos doctos, como sobre los populares; es curioso que la crítica parezca concentrarse en lo mucho que ha carecido el músico popular por su no permanencia en la academia. Es curioso pues, pareciendo a primera vista querer reivindicar las producciones de lo popular, la operación resulta inversa, al dotar de legitimidad a la música a través de la academia, y gracias a las bondades de la sistematización y la profesionalización. Esto se ilustra claramente en el siguiente extracto¹⁰:

Es importante consignar que nuestra cultura popular musical ha sobrevivido sólo gracias al talento, genialidad natural y espontánea de nuestros cultores, folkloristas, intérpretes de música popular, autores de canciones y otros, que por no poseer las herramientas técnico-musicales adecuadas a sus necesidades, no pudieron desarrollarse y avanzar...

Esta mirada, que se encuentra en la presentación oficial de la Escuela Moderna, ya se ve adelantada en discursos de algunas décadas atrás, como se observa en el N° 59, de la revista *El Musiquero*. Allí se publica un artículo llamado “Educación Musical” donde se evalúa brevemente la situación de fines de los sesenta, delatándose una formación de los músicos muy fuerte en el aspecto técnico, mas débil en cuanto “cultura musical”, por parte de músicos y auditores. Se invita a conocer a grandes de la música como Bach, Beethoven y Mozart, calificándolos como la “base de todo lo actual”. Este planteamiento, según observo, es parte fundante también de instituciones como la Escuela de Música Arcis, donde nos cuenta Juan Valladares -Director de Extensión y Coordinación Académica de la Escuela de Música Arcis- que, justamente, lo que ellos han heredado del conservatorio, o lo que ellos buscan de él, es la comprensión, para los nuevos músicos, de una sola música, de “la música”. En este sentido, se otorga un papel central a las escuelas, que serían capaces de proporcionar una visión holística de lo musical.

La relación con la industria, por su parte, se da en términos de una voluntad explícita de intervención del medio, “formateando” a una nueva generación, con el fin de que ella sea capaz de situar en el mercado una nueva música chilena (y a veces latinoamericana), que compita con lo extranjero en conocimiento de los mismos procedimientos: movilidad laboral, movilidad estilística, etc. Según Álvaro Menanteau,

profesor de la Escuela Moderna, “ellos son como los llamados a afectar el medio musical chileno con esa ideología, la ideología de que hay una música popular comercial que ya está estandarizada, establecida en el mercado; y que hay otra, alternativa, que se podría crear desde acá.” (Entrevista a Menanteau, 2006). Mientras Juan Valladares de la Escuela Arcis señala que “esta academia es una alternativa para aquellos que se quieren formar en un proceso, y que quieren como resultado exponer y ganar un espacio artístico con su obra de arte.” (Entrevista a Valladares, 2006).

Así, estas escuelas instalan un discurso sobre lo popular, pero también sobre lo chileno y latinoamericano, en una construcción incipiente de algo propio y nuevo.

2. Lo académico

¿Qué es lo que estas instituciones han tomado prestado o directamente han heredado del clásico conservatorio? En realidad no pocas cosas: la estructura curricular es prácticamente idéntica, manteniéndose la distinción entre áreas teóricas, históricas, creativas e interpretativas, lo que cambia es el contenido; la utilización de la escritura como medio compositivo (e interpretativo) y la idea de un conocimiento holístico de la cultura musical; una práctica estilística y la sistematización del conocimiento a través de canonización de repertorio. La principal vía de llegada de estas influencias fue, evidentemente, los profesores de las áreas teóricas que se han formado en la academia clásica, y a los que les ha tomado un tiempo “adaptar” los contenidos a las nuevas necesidades de la escuela popular.

Evidentemente, cada uno de estos aspectos va siendo amoldado a la realidad propia de las músicas que se estudian.

La metodología es el rigor. Esa es la visión que se tiene sobre el conservatorio, y la razón por la que la sistematización de la formación se precipita. Se identifican como aspectos clave de la herencia del conservatorio: la preocupación por el orden, los procedimientos evaluativos, la planificación docente, el establecimiento de etapas, pasos, niveles, objetivos, etc. Este traspaso metodológico se da por el tránsito de profesores de una academia a otra y por el modelo paradigmático de formación musical¹¹ (ya que no se tiene otro referente con el mismo poder e influencia). No está demás revelar una fe en el progreso de los músicos mediante la institucionalización, una confianza en la oficialidad de la profesión y de la certificación académica.

En los complejos currículos de la institución clásica, que más se han sofisticado con el ingreso de los conservatorios a las universidades, se ejercita -en teoría- un

aprendizaje integral, que complejiza también el estudio de un instrumento o la labor compositiva, los otros conocimientos se estructuran en la institución como conocimientos no anexos, sino complementarios.

Esto toman la Escuela Moderna y la Escuela Arcis de los conservatorios, trazando una sustancial diferencia con las mencionadas academias de guitarra de formación no profesional.

Por otra parte, se sostiene la necesidad de una sistematización, con el argumento de la vasta información existente en el medio y su factible utilización en métodos rigurosos de estudio.¹² Rodrigo Suárez, en su ponencia “Música popular, sociedad y formación de músicos populares” del año 1993, aventura algunas ventajas que pueden conllevar estas escuelas. Dice que “todo el trabajo de sistematización que se va a producir de por sí es un aporte, ya que en este momento la mayoría del conocimiento que tenemos de la música popular (...) está disperso y fragmentado.” (SCD, 1993: 111) Para nadie será un misterio que la escritura en pentagrama, en tablatura y claves existe en las prácticas autodidactas y asistematizadas también¹³, ahora ¿cómo se insertan esos conocimientos dispares a la formación académica? Aquí se encuentra un interesante núcleo problemático: los dominios de escritura desiguales de la música popular son ordenados en aula, generando un “piso mínimo” (antes inexistente) de dominio para “cualquier músico popular”. Esto se sustenta en la mencionada “mejora” requerida. Si bien es indudable la utilidad que las herramientas eruditas pueden proporcionar, creo necesario desenmascarar cualquier discurso que pretenda argüir tal erudición como indispensable¹⁴.

En esta alfabetización musical, se reconocen diferentes niveles de manejo de los lenguajes, disparidad que se basa en utilizar de la academia docta solo lo que sirve. Lo que no conviene, se desecha. Asimismo, se ha acudido a la creación de nuevos métodos de Teoría Musical, que contemplan las “complejas rítmicas sincopadas”, las armonías de corte impresionista y las escalas modales de la música popular. Tal como se desprende de estas frases, se evidencia una fuerte impronta jazzística, que involucra no sólo el posicionamiento estilístico del jazz, sino también sus antecedentes de sistematización: métodos instrumentales y métodos de improvisación. Dice Valladares:

Ahora los alumnos entran a estudiar directamente una visión de la música que está más cercana al lenguaje de la música popular, que tiene sus códigos propios, algunas formas de escritura, de tipos de análisis y estilísticas básicamente, totalmente diversas, o [al menos] diversas de lo que es la música clásico-romántica o contemporánea.

Otro aspecto relevante es el de los repertorios incorporados. Ante la pregunta por la selección de los géneros, obras y autores, la respuesta se orienta hacia una generalización de lo popular, incluyendo en primera instancia a los repertorios “fuertes” de la música oficial (entendida desde el mercado), vale decir: Rock, Jazz y Pop. Esto parece como una consideración de lo imprescindible, hablando de música popular. Además, incorporan repertorios de la música latinoamericana, entendiéndola a veces desde una definición “clásica” ligada a la oralidad, y otras desde “lo que se toca acá”, situación que vuelve la selección misma de lo latinoamericano como un mecanismo poco claro y de fundamentos variables.¹⁵

3. Lo propio

La Escuela Moderna insiste en dar un sello latinoamericano, por una cuestión de resistencia cultural, ante la homogenización y la norteamericanización; aunque no esté en los intereses con que entran los alumnos. Se da aquí una singular reivindicación de lo latinoamericano. Esta escuela posee, además del área de música popular (preponderante, con más de 400 alumnos), un área de música “clásica” (más antigua y hoy más pequeña). En el documento oficial de la escuela, que contiene la Misión, los Objetivos y el Perfil Profesional de los estudiantes egresados; se hallan un par de párrafos muy decidores respecto a la consideración de lo [latino] americano en la institución completa (www.emoderna.cl):

El área de música popular del Instituto, tiene como misión la formación de compositores, arregladores e intérpretes que manejen con soltura todos los estilos de la cultura musical americana del sur, centro y norte, como así mismo las raíces musicales europeas.

Hay un gran énfasis en lo latinoamericano, y una consideración apenas de lo europeo. Sin embargo en la parte de música clásica dice:

El área de música clásica del Instituto tiene como misión la formación de intérpretes e instructores, con un amplio conocimiento de la música europea tradicional y contemporánea, como así mismo de la cultura musical de nuestra América.

De aquí se desprende, que la preponderancia de lo latinoamericano se supedita al área musical popular, señalando que tal reivindicación puede tener más que ver con tomar una posición preferencial dentro del circuito popular y la industria –preferencial por único-, que con un afán de protección cultural de índole nacionalista.

La Escuela Arcis –escuela abocada sólo a la música popular- se considera en sensibilidad¹⁶, y en este punto específico, bastante cercana a la Escuela Moderna: “Hay una vocación de estudio de la música del mundo, un acento en lo latinoamericano.”

Por su parte, si miramos lo propio desde lo popular, tenemos la improvisación como valor máximo. La improvisación se toma como creatividad en la enseñanza, como recurso musical y como tal, no proveniente del conservatorio.

4. Profesionalización: Músico de Fusión v/s Músico Especialista: “La música popular está ahí, en la calle. Y el que toca, toca; y el que no toca, no toca ná.”

Un último punto a revisar es el de la profesionalización. Dice Valladares que el ser profesional significa tener un concepto de algo para dedicarse, superar el *hobbie*.

Como ya he insistido, estas escuelas son pioneras en este tipo de formación y con su conformación han propuesto, a mi modo de ver, un prototipo de músico popular susceptible de denominarse profesional. Valladares plantea, como motivación principal de la creación de la Escuela SCD –hoy Arcis- lo siguiente:

Quando hablamos de un salto cualitativo en la formación de el músico popular, estamos pensando en ese sujeto inmerso en un campo laboral cada vez más sofisticado y complejo, a la vez que globalizado en que es necesario prepararse para poder entender las distintas disciplinas que conforman el que hacer de la música popular. (Valladares, 2000)

En pos de la urgente flexibilidad por adaptación laboral, llama la atención que en la enseñanza de repertorios se hace énfasis en géneros musicales y estilos, proponiendo que cualquier músico popular debiera conocer cómo funciona un bolero, una balada, un chachachá o qué se yo. Se forman instrumentistas que conocen los recursos estándares de cada género y que, a partir de ese conocimiento, se encuentran capacitados para moverse cómodamente (o al menos con mayor facilidad) en un mercado exigente, competitivo e ingrato. Entonces se vislumbra un músico tipo que se aleja, en primera instancia, de la práctica de especialista, para venir a ocupar el lugar de un “músico de fusión”, que puede trabajar en estudio, en la televisión, en festivales, además de tener sus propios grupos y propuestas musicales. Se fomenta mediante estas escuelas la conformación, ante todo, del *músico dúctil*.

Y ¿dónde entonces se forman los músicos especialistas? La pregunta y la respuesta son obvias, pues no puede pretenderse que la música toda pase por la institución, sin olvidar que -con certeza- la academia no puede hacerse cargo de ello.

Existen campos que funcionan y seguirán funcionando autónomamente y con sus propios sistemas de valoración y espacios, allí tener título o no tener título, va a seguir siendo secundario. En esos casos, dice Menanteau, “para lo único que nosotros servimos es para darle un barniz cultural, mostrar que existen otras músicas, y sobre todo para que poner nombre a los acordes que ya se escuchan.”

Coinciden diversas opiniones en que lo fundamental de la práctica popular es el oficio: el músico popular se forma tocando. Suárez (SCD, 1993: 111) comenta

[L]o que sí debemos puntualizar es que lo más importante para un músico popular, sea creador o intérprete, es el ‘oficio’: su capacidad de hacer buena música (...) en el estilo o los estilos que mejor lo identifiquen.

Por esta razón, propone

[N]o academizar la música popular, entendiendo la palabra ‘academia’ en el más negativo de los significados; es decir, caer en ‘fórmulas’ y ‘recetas’ que reemplacen no sólo lo que se va a entender como música popular, sino además el entronque se esta música con la vida real.

Este entronque como lo que la hace ser popular. En esta misma línea, Valladares reconoce que “lo popular está allá en la calle”, y que no hay intención de que esto se pierda. La institución debe ser una opción más. Estipula Menanteau que: “Aquí el que toca, toca, y el que no toca, no toca *ná*”.

Situación Intermedia

Identificamos en estas prácticas de música popular, desarrolladas en instituciones de educación superior, convergencias con la música docta. Cualidades de la música docta son susceptibles de ser traspasadas al ámbito de lo popular en estas instancias, ¿En qué medida esto las convierte en músicas intermedias: populares, pero académicas? Habiendo revisado las bases que inducen a la conformación de estas escuelas, destaco la siguiente paradoja.

Se enfatiza la forma: el profesional, el *músico dúctil*; antes que el contenido: *lo popular*. Justamente lo que no caracteriza a estas instituciones es lo popular, ya que esto se da como materias –preexistentes- y la innovación está precisamente en formatear, en dotar de movilidad laboral y estilística a los músicos en potencia. Más que propuestas musicales, estéticas; estas instituciones ofrecen propuestas laborales, formales, que sin duda pueden tener notables implicancias en el medio musical de los próximos años.

Implicancias para la musicología

El interés por este trabajo surge justamente de preguntarme por la ubicación de las músicas producidas en estas escuelas, en las categorías de “objeto musical” convencionales. Cuestionándome, desde mi lugar de estudiante, por la estrechísima relación que, según lo que alcanzo a ver, la teorización musicológica debiera tener con el objeto que estudia, me encuentro con esta encrucijada: Considerando sus cualidades académicas ¿podemos acercarnos a esta música a través de los métodos musicológicos diseñados para música docta? ¿Precisamos maniobrar nuestros estudios valiéndonos de enfoques complementarios? ¿En qué medida este caso nos obliga a dar una pequeña vuelta atrás, para recuperar mecanismos que habíamos ido descartando para entender a las medianamente recientes músicas populares mediatizadas?

Esta necesaria adecuación dota de sentido las constantes revisiones metodológicas de una disciplina, y es justamente en estos descalces y en las situaciones de límites borrosos, donde se juega una teoría eficaz que intente comprender y luego narrar.

¹ Podría considerarse la Escuela Vespertina de la Universidad de Chile como un caso excepcional, sin olvidar que la apertura que esta institución hizo para la música popular no se realizó en sus currículos de formación profesional. De hecho, Juan Valladares - Director de Extensión y Coordinación Académica de la Escuela de Música Arcis- comenta la situación penosa que vive esta sección del actual Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile, que se desarrolla en el tercer subterráneo del edificio de la Facultad. (Entrevista a Valladares, 2006)

Según el artículo “La música también es una carrera” se indica que dicha escuela vespertina nació para satisfacer el “interés de muchas personas de trabajo, por cultivar una vena artística musical sin pretensiones de ser un concertista.” (*El Musiquero* N° 137: 19)

² Así lo comenta Juan Pablo González: “No será extraño que en Chile exista una escena muy desarrollada en música electrónica de baile; haya varios grupos de música celta; se realicen grandes festivales de música mexicana; y haya consumado intérpretes de flamenco y de la música de Los Beatles.” En su artículo “¿Qué música escuchamos?” (González, 2005: 493)

³ El autodidactismo, que ha sido un medio principal de formación popular, se ha cultivado con una fuerte presencia de la herencia familiar y de las escuchas de otros músicos. Así por ejemplo lo relata Hilda Parra respecto al aprendizaje de ella y sus hermanos, destacados músicos chilenos de los últimos tiempos: “La Violeta jamás nunca estudió música, no es como ahora que la gente aprende a vocalizar o a cantar, a respirar. Nosotros, ninguno, nunca nos han hecho falta los estudios, ni a nosotros ni a los chiquillos (...). Nosotros los viejos Parra ¡ninguna clase de estudios! ¡Jamás!” Ella misma señala la preponderancia del buen oído: “buscábamos nuestros tonos y nos aprendíamos las cosas. Una maravilla, sin enseñarnos

nadie una nota.” Luego indica que lo que fue incorporando con el tiempo fue el nombre de los “tonos”. (*La Bicicleta*, 1980: 12-13).

Esta utilidad de nombrar a través del estudio ordenado de la música es una de las cualidades que Álvaro Menanteau - profesor de Historia de la Música de la Escuela Moderna- rescata de las escuelas actuales de música popular, atribuyendo a esta capacidad de denominar la música que ya se escucha, lo que las hace necesarias incluso para quienes ya se encuentra insertos en circuitos estilísticos cerrados, y cuya legitimidad funciona internamente.

⁴ Rodrigo Suárez en su ponencia “Música popular, sociedad y formación de músicos populares”, expuesta en el marco del Seminario sobre los Problemas Actuales de la Música Popular en Chile, efectuado en 1993, señala que las vías de formación del músico popular, hasta entonces, se resumían en: el aprendizaje directo con un maestro; el aprendizaje indirecto a través de grabaciones; la participación en grupos musicales. “Actualmente, se ha agregado un nueva vía: el aprendizaje en institutos que ofrecen carreras de música popular, con un currículum sistemático y la entrega de un título al final de éstas.” (SCD, 1993: 110)

⁵ “En el desarrollo experimentado por la práctica aficionada de guitarra en Santiago en los años cuarenta, se destacará la labor de Carmen Cuevas Mackenna. (...) [Ella contribuyó en el] aprendizaje y práctica de la guitarra chilena, ya no de salón, sino de dormitorio (...). La guitarra había alcanzado masividad en las ciudades y desplazará definitivamente al piano como instrumento doméstico y familiar.” Cultivando un repertorio altamente representativo para la juventud, a saber, cuecas, tonadas, habaneras, rumbas, boleros, tangos, milongas, joropos, bambucos, pasillos, zambas, chacareras, rancheras, spirituals, corridos, huapangos, jarabes y pasodobles. (González y Rolle, 2005: 424) “Estudiar con Carmen Cuevas le otorgaba una atmósfera respetable a esta práctica. (...) La academia legitimaba los géneros afroamericanos de baile y los tornaba domésticos.” (Ibíd.: 425)

Este mismo trabajo nos proporciona información sobre la particularidad de la escritura de música popular, que circuló como partitura y como cancionero; señalando también algunas problemáticas sociales, en cuanto a circulación, legitimación cultural, y masificación de repertorio.

⁶ La formación en academia para la música popular había sido comenzada hacia los años cuarenta con las academias de guitarra de Carmen Cuevas. Este modelo fue imitado por Alicia Puccio, ex integrante de Las Cuatro Brujas, instaurando una influyente escuela de guitarra y voz, en sus casi cinco décadas de trayectoria.

⁷ La relevancia de la problemática de este vínculo ha sido adelantada por Rodrigo Suárez (Op. Cit.). Sin embargo, no hay que olvidar que la escritura no ha sido un medio exclusivo de la música académica, estando presente en diversas músicas a través de la lira popular, los cancioneros, las partituras, las carátulas de discos, etc. La formación autodidacta no ha sido totalmente autónoma ni sólo mediante la oralidad. Un importante complemento del aprendizaje personal es el apoyo de algunos textos escritos, que manejan información bastante compleja y diversa, como los cancioneros. La revista *La Bicicleta*, por ejemplo, incluye en sus páginas centrales suplementos con acordes y posiciones para guitarra y bajo, además ofrece notas explicativas sobre el la lectura de tales cifrados. Algo similar ocurre en la revista *Ritmo de la Juventud*.

⁸ Suárez otorga a estas instituciones algunas responsabilidades. “Una primera tarea (...) está en manos de las escuelas de música popular, y consiste en formar músicos de excelente calidad.” (SCD, 1993: 111)

⁹ Se exponen argumentos como la recuperación de un perdido vínculo con la academia, existente en un pasado europeo. (Entrevista a Menanteau, 2006)

¹⁰ Esto corresponde a parte de la presentación de la Escuela Moderna en su sitio web. (www.emoderna.cl)

¹¹ “La academia tiene algo que tú no se lo puedes quitar jamás: que es el peso de la estructura, el peso de la cosa sistematizada, del orden, de la cuestión metodológica, del proceso lento.” (Entrevista a Menanteau, 2006)

¹² “Nosotros pensamos que la música popular hoy día ha alcanzado tal nivel de expresión y de desarrollo en términos de la información que existe, que se puede constituir definitivamente en un proceso de estudio graduado, por lo tanto puedes tener una carrera”. (Entrevista a Valladares, 2006)

¹³ González y Rolle nos comentan de algunas presencias y usos de escritura en música popular, en la primera mitad del siglo XX en Chile: “El compositor y director popular utilizaba esporádicamente partituras, como una guía para realizar sus arreglos y entregarles líneas melódicas a sus músicos, que estaban acostumbrados a tocar de oído, repitiendo partes previamente memorizadas, siguiendo a un solista e improvisando sobre una base determinada.” (González y Rolle, 2005: 120) Además de la distancia establecida entre esta partitura popular y el resultado sonoro, dada por la reducción de este último en la escritura; la partitura de una hoja señala otro aspecto de interés, que sitúa a esta música “como una música urbana, apta para el consumo, y cercana al público.” (Ibid.: 124)

¹⁴ “En la música popular hay como un conocimiento, una adaptación de esquemas preestablecidos, que todo músico popular debe conocer. ...sobre todo el arreglador, se le hace necesario dominar esta técnica académica de la escritura más exhaustiva.” “...si el músico popular no está acostumbrado a solfearlas en clases [las rítmicas sincopadas], no va a estar acostumbrado después a tocarlas o a componer con esas figuras, ¿te fijas?” (Entrevista a Menanteau, 2006)

¹⁵ “Me interesa mucho que los muchachos sepan que no existe solamente esa música oficial, por así decirlo, la que está en el ranking, la que está en los vidrios traseros de las micros y ese tipo de publicidad”. Dice Menanteau citando a Guillermo Rifo, Director Académico de la Escuela Moderna. (Entrevista a Menanteau, 2006)

¹⁶ En el negocio de repente puede haber diferencias, lo que cobra uno y lo que cobra el otro, pero son en general énfasis bastante parecidos. (Entrevista a Valladares, 2006)

BIBLIOGRAFÍA

González Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005 *Historia Social de la Música Popular den Chile, 1890- 1950*. Santiago: Eds. Universidad Católica de Chile.

Valladares, Juan “Escuela de música SCD. “La búsqueda de una experiencia propia””. Ponencia realizada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular de América Latina. Bogotá - Colombia 2000

Varas, Miguel y Juan Pablo González. 2005. *En búsqueda de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Cuadernos Bicentenario.

SCD. La Sociedad Chilena del Derecho de Autor y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

¿Silencio en la música popular chilena? / Seminario sobre los Problemas Actuales de la Música Popular en Chile. Organizado por la División de Cultura del Ministerio de Educación, La Sociedad Chilena del Derecho de Autor y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Santiago: [s.n, 1993].

Entrevistas

Menanteau, Álvaro. Instituto Profesional Escuela Moderna de Música
Profesor de los cursos: Historia de la Música Popular, Música del Siglo XX, e Historia de la Música Occidental. Viernes 28 de Abril de 2006.

Valladares, Juan. Escuela de Música Universidad Arcis (Ex SCD)
Director de Extensión y Coordinación Académica de la Escuela de Música Arcis.
Martes Mayo de 2006.

Artículos en revistas

? “Educación Musical” en *El Musiquero: “Uno que sabe de discos”*. Año IV, N° 59.
Santiago, Chile.

? “La música también es una carrera” en *El Musiquero: “Uno que sabe de discos”*. Año VIII, N° 137. Santiago, Chile.

? “Gracias a la Vida. Violeta Parra, testimonio” en *La Bicicleta. Revista Cultural*. Serie especial, 3 volúmenes. Año 1980. Santiago, Chile.

Sitios Web

www.universidadarcis.cl

www.projazz.cl

www.emoderna.cl