



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

“Ecos de un tiempo distante”

**La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis –
Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno.**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Musicología.

Eileen Karmy Bolton

Profesor Guía:
Rodrigo Torres Alvarado

2011

...The echoe of a distant time
comes willowing across the sand...

Pink Floyd, 1971.

... esa mañana la historia reculaba sorprendida
ante nuestra expedición reivindicatoria,
ante la grandiosidad de nuestro canto
que, pese a estar compuesto de festivas letras de cantinas,
el eco de la pampa y lo trascendental del momento
transformaba en gloriosos himnos de liberad y justicia universal.

Hernán Rivera Letelier, 2008.

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi madre y a mi padre por haber conservado el vinilo de la Cantata, y especialmente por haberla hecho parte de mi banda sonora de infancia en tiempos en que escucharla era una osadía.

Agradezco también a Ricardo Jofré, que me llevó a la práctica de los instrumentos andinos con “Vamos mujer” y especialmente por el entusiasmo investigativo frente a todo acontecer sonoro. Al igual que a mis hermanos Javier y Rodrigo por haber compartido discos, instrumentos y, sobre todo, haber hecho nuestro un repertorio que se nos volvió un clásico.

Agradezco también a mis compañeros de Magíster, por el enriquecedor diálogo de los campos unitarios, las ideas y materiales compartidos. Especialmente quiero agradecer a Cristian Molina, José Manuel Izquierdo, Mauricio Valdebenito, Nicolás Masquiarán, Martín Farías y Javier Rodríguez pues sin ellos el camino de este trabajo hubiera sido más pedregoso.

Especialmente agradezco a Leonardo que acompañó este intenso proceso con paciencia, escucha y lucidez. También quiero agradecer a mis amigos y amigas por la inspiración y las preguntas, particularmente a Lorena, Alejandra, Antonia, Evelyn, Javiera y Julio.

Quiero agradecer a Rodrigo Torres por la guía y el acompañamiento de este intenso proceso, y a los profesores Daniela Banderas, Cristian Guerra y Víctor Rondón por los consejos y luces.

Finalmente quiero agradecer a todas las personas que permitieron ser entrevistadas, fotografiadas y grabadas para el desarrollo de esta tesis, especialmente a Ismael Oddó y Yolita Andrade.

Índice

Capítulo 1: Pregón	1
1. Introducción.....	1
2. Preguntas de investigación:	6
3. Objetivos de investigación.	7
3.1. Objetivo general:.....	7
3.2. Objetivos específicos:	7
4. Hipótesis:	8
5. Apreciaciones conceptuales y decisiones metodológicas.	8
5.1. Lixiviación de la Cantata Popular Santa María de Iquique, o la escucha palimpsestosa.....	8
5.2. Estrategia analítica y definiciones metodológicas.	10
Capítulo 2: Preludio	20
1. Obras de gran formato en América Latina.....	20
1.1. El gavián.....	20
1.2. Teatro.	24
1.3. Obras musicales de largo aliento.	28
2. Nueva Canción Chilena.....	33
2.1. Violeta Parra.	36
2.2. Música andina.	57
2.3. Los espacios de la Nueva Canción: circulación y difusión.	59
2.4. Quilapayún.	63
2.5. Trabajo de compositores de la academia con músicos populares.	71
Capítulo 3: “El canto no bastará...” 1907 - 1970	82
1. 1970 - 1973.....	82
1.1. El encuentro.....	82
1.2. El montaje.	83
1.3. El estreno.....	84
1.4. El impacto.	87
1.5. Su significación en 1970.	98

2.	Resignificaciones de la Cantata Popular Santa María de Iquique.	146
2.1.	Versiones.	146
2.2.	La Cantata Popular Santa María de Iquique entre la dictadura y el exilio.	155
	Capítulo 4: El traspaso de la antorcha.	165
1.	El encuentro: La Cantata Rock.	170
2.	El montaje.	172
3.	El estreno y su impacto.	175
4.	Significación de las relaciones intertextuales de la Cantata Rock.	181
4.1.	“Harán la pampa un Vesubio...” (Relaciones intertextuales con obras del rock clásico).	185
4.2.	“El derecho de vivir en paz” (Relaciones hipertextuales con el rock de la Nueva Canción Chilena).	215
4.3.	“El traspaso de la antorcha”.	223
	Conclusión “Ustedes que ya escucharon”	229
	Bibliografía.	242
	Índice de Anexos Audiovisuales.	251

Capítulo 1: Pregón

1. Introducción.

La Cantata Popular Santa María de Iquique, compuesta por Luis Advis en 1969 y estrenada por Quilapayún en 1970, resulta hoy una obra de crucial importancia. Por una parte, constituye una de las composiciones más populares y emblemáticas de Advis, que después de componer varias obras de cámara y de música incidental para teatro, crea esta cantata para narrador y el grupo Quilapayún, que lo llevaría a trascender en la historia cultural chilena, siendo re-versionada en muchas ocasiones. A su vez, la Cantata constituye una de las obras más destacadas del repertorio de Quilapayún, que ha sido re-editada y re-estrenada tanto en Chile como en el resto del mundo.

Por otra parte, esta obra representa un hito dentro del movimiento de la Nueva Canción Chilena, tanto por ser la primera obra que se compuso en la forma de una “cantata popular”, como por visibilizar un acontecimiento que, hasta entonces, había estado oculto en la historia oficial de Chile. Además, cabe destacar el valor simbólico que adquiere esta obra en medio de los movimientos sociopolíticos y culturales que acompañaron las campañas electorales de la Unidad Popular, en las que Quilapayún era miembro activo.

Esta obra fue compuesta para instrumentos que se popularizaron durante el movimiento de la Nueva Canción Chilena, tales como quenas, charango, guitarra y bombo legüero, a los cuales Luis Advis agregó un violoncello y un contrabajo. Esta composición fue dedicada a Quilapayún, una de las primeras agrupaciones de la Nueva Canción Chilena, caracterizada por el particular manejo de las voces masculinas y una puesta en escena que integraba recursos teatrales. Todas estas características le otorgaron un carácter épico a la obra, lo que ha potenciado la emotividad en su recepción.

Resulta relevante que, pese al paso de los años, de los cambios sociales y políticos que han sucedido desde principios de los años setenta hasta hoy, esta obra siga siendo muy escuchada e

interpretada, tanto por músicos profesionales como aficionados. Esta alta recepción puede explicarse porque en distintos momentos la Cantata Popular Santa María de Iquique ha adquirido nuevas significaciones, reconfigurando su sentido y remitiendo a diferentes episodios de la historia reciente del país¹.

La bibliografía existente acerca de esta obra, se centra básicamente en dos enfoques teóricos. Por un lado, están los estudios basados en análisis musicales formales, que consideran a la Cantata Popular Santa María de Iquique como una obra de unidad temática que innovó un formato de hacer canción (cantata popular) con un carácter nacional y expansivo al resto de América Latina². Otro tipo de estudios corresponde a aquellos que buscan hacer una reconstrucción histórica de la Nueva Canción Chilena, o de Quilapayún, pero ubicándose más cerca de otras disciplinas que de la musicología.

Tomando en cuenta los estudios anteriores sobre esta obra, este trabajo busca trazar la ruta que ha seguido la Cantata Popular Santa María de Iquique, a partir de las resignificaciones que se le han asignado, desde su estreno hasta hoy, con un marco teórico y metodológico hermenéutico que considere elementos de la semiótica musical.

Cabe destacar que hoy, en medio de las conmemoraciones del Bicentenario de la vida republicana de Chile, esta obra aparece como una de las obras cumbres de la historia del país, de una amplia recepción social y de alta connotación social y política, por lo que su estudio no puede remitirse exclusivamente a un análisis formal musical, sino que es necesaria su mirada interdisciplinaria, tanto teórica como metodológicamente.

Por ello el enfoque con que se desarrolla esta investigación pretende combinar elementos de la musicología con los de otras disciplinas de las ciencias sociales y humanidades, y desarrollar su

¹ IBARRA, Miguel Ángel. Cantata Popular Santa María de Iquique. La creación musical en la construcción de una memoria histórica nacional y un imaginario popular obrero en Chile.” En: CONGRESO de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, (VII, Lima) “Alma, corazón y vida: canción popular y discursos analíticos” Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

² GONZÁLEZ, Jorge, NORAMBUENA, Rodolfo y OPASO, Arturo. La Cantata popular chilena. Un producto artístico inclasificable. Patrimonio Cultural, 13 (49): 28 – 29, Primavera 2008.

análisis utilizando herramientas del análisis intertextual. Es decir, para el desarrollo de esta tesis no bastará con un análisis formal de la obra, sino que se aplicará un análisis integral que contemple los aspectos contextuales que han enmarcado a la Cantata Popular Santa María de Iquique en distintos momentos de su historia, considerando aspectos sociales, culturales, políticos, que le han dado significado en distintos momentos históricos, redibujando su sentido más profundo y relevante para quienes la escuchan, la cantan y se identifican con esta obra.

Es importante mencionar que dos meses después del estreno de la Cantata se realizaron las elecciones presidenciales, en las que resultó electo el candidato socialista, representante de la Unidad Popular, Salvador Allende, contexto en el cual la sociedad chilena se mostraba dividida, lo que se expresaba en una alta efervescencia social, tanto en torno a estos resultados electorales, como frente al contexto sociopolítico mundial y específicamente latinoamericano, inspirado en la Revolución Cubana de 1959.

Con el triunfo de la Unidad Popular, la cultura y las artes contaron con el apoyo institucional del gobierno, en especial aquellas manifestaciones artísticas que habían participado comprometidamente en las campañas electorales. Con esto, el movimiento de la Nueva Canción pasó a ser el movimiento cultural hegemónico en Chile, aunque no fue realmente masivo ni popular³. Con esta hegemonía, obras como la Cantata Popular Santa María de Iquique, marcaron un estilo compositivo, una manera de cantar e interpretar estas músicas y, en definitiva, un nuevo modo de hacer canción política que se hará notar en los años posteriores.

La Cantata Popular Santa María de Iquique (o la Cantata, de ahora en adelante) aparece como una de las obras más populares de Luis Advis, a su vez, como una de las obras más destacadas dentro del repertorio de Quilapayún, y también como un hito dentro de la Nueva Canción Chilena. Además hoy, pasados casi tres años del Centenario de la masacre en la Escuela Santa María de Iquique, y en medio de las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia de Chile, aparece también como una de las obras más importantes de la música chilena, tanto por su valor histórico y estético, por la posible conformación de un género musical y por su relevancia en las reflexiones sobre la identidad nacional.

³ En el sentido de que su público fue más bien universitario y de sectores más bien intelectuales de la izquierda chilena.

Quilapayún, durante esos años, fue parte fundamental de la Nueva Canción Chilena, caracterizándose por haber sido uno de los grupos más representativos de este movimiento. Por medio de su popularidad, impuso un modelo musical y de puesta en escena que caracterizó a este movimiento. También fue uno de los grupos más activos en el desarrollo de la campaña presidencial de Salvador Allende, candidato de la Unidad Popular, lo que le dio un valor agregado a la Cantata, pues su significación pudo trascender más allá de la masacre de 1907 y ubicarse en el contexto sociopolítico de 1970.

En este contexto, la Cantata aparece como una obra que amplía el formato de la canción, proponiendo un nuevo estilo que sienta las bases de una poética composicional que traspasa las fronteras de lo definido como docto y popular. En este sentido, se considera a la Cantata como un hito dentro de la Nueva Canción Chilena, tanto por haber sido la primera cantata popular, como por haberle dado un nuevo carácter al desarrollo musical de este movimiento.

El valor histórico que tiene la Cantata reside en dos aspectos fundamentales. Por un lado, tiene la capacidad de revivir un acontecimiento que se encontraba olvidado, y por otro, la capacidad de mantenerse vigente, a pesar del paso del tiempo, y además constituirse ella misma en una fuente histórica, que puede dar cuenta, tanto de los acontecimientos de 1907 como de los de 1970.

El primer aspecto consiste en narrar un suceso que se encontraba silenciado dentro de la historia oficial de Chile. La Cantata contribuyó, a partir de los años setenta, a dar a conocer la masacre ocurrida en 1907 en el norte grande de Chile. Esta masacre inspiró una gran producción intelectual y artística, obras que han contribuido a comprender el fenómeno social que ocurrió en Iquique ese año, pero también lo han transformado, puesto que éstas, al igual que la Cantata “de un modo u otro, han *deconstruido* este suceso al relatarlo desde la perspectiva del presente”⁴.

⁴ GONZÁLEZ, Sergio. Ofrenda a una masacre. Claves e indicios de la emancipación pampina de 1907. Santiago, LOM, 2007. P. 21.

En este sentido, la capacidad que ha tenido la Cantata de mantener un discurso y un mensaje vigentes durante sus cuarenta años de vida, ha aportado a transformar a esta misma obra en una fuente histórica, que puede hablar tanto sobre la masacre de 1907 como de los acontecimientos sociopolíticos de 1970.

En segundo lugar, el valor estético que se le asigna a la Cantata se destaca principalmente por su innovadora mezcla de estilos musicales, muchas veces, entendidos como opuestos: lo clásico, lo popular y lo folclórico. Advis, como músico de teatro proveniente de la academia (de las músicas llamadas doctas), compone una obra con la forma de una cantata clásica, pero con importantes variantes: en vez de tratar sobre motivos religiosos, incluye una temática de contingencia sociopolítica que, además de reivindicar un acontecimiento del pasado, hace un llamado a la acción y a la toma de conciencia para evitar nuevos eventos de este tipo en el futuro. Otra variación corresponde a los aspectos estilístico–musicales sobre los que buscó amalgamar “diversos giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz americana o hispano-americana”⁵ con los propios de la cantata clásica. Un tercer aspecto en que innovó fue en relación a lo instrumental: “de la orquesta usual sólo se ha conservado el bajo (violoncello y contrabajo) a modo de apoyo, agregándose a él dos guitarras, dos quenas, un charango y un bombo”⁶. Y por último, “el Recitativo clásico, cantado, se ha sustituido por un Relato hablado que, sin embargo, contiene elementos rítmicos y métricos, con el objeto de no romper el total sonoro”⁷. Por todos estos elementos, Advis agregó al nombre de este formato el adjetivo “popular” llamando a su obra “Cantata Popular Santa María de Iquique”.

Cabe destacar el hecho de que esta obra haya sido dedicada a Quilapayún, una de las primeras agrupaciones pertenecientes a la Nueva Canción Chilena, y además una de las más populares⁸ de este movimiento. Quilapayún se caracterizaba por el particular manejo de las voces masculinas, junto con el uso de instrumentos folclóricos andinos y su puesta en escena que integraba recursos teatrales potenciando su nivel expresivo e interpretativo⁹. Estos elementos, sumados a la

⁵ ADVIS, Luis. Santa María de Iquique, Cantata Popular [Partituras] Santiago, División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor – SCD. P. 5.

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*

⁸ En el sentido de masividad.

⁹ Estos recursos teatrales fueron aportados por Víctor Jara quien ya había trabajado con Quilapayún como director musical en sus primeros discos (entre 1967 y 1969).

mezcla de estilos musicales e instrumentales, potenciaron el carácter épico de la obra, haciéndola más emotiva e incrementando su poder de llegada.

Respecto a su valor genérico, algunos han planteado que la Cantata sentó las bases de la constitución del género cantata popular¹⁰, el que consistiría en una obra musical de unidad temática de carácter nacional que ha sido expansivo hacia el resto de América latina. Esta idea conlleva un valor identitario y nacionalista, pues se plantea que éste fue creado en Chile y expandido por el resto del continente americano y el mundo (considerando el éxodo de chilenos exiliados a distintos lugares del mundo a partir de la dictadura militar de 1973).

Lo interesante de estos esfuerzos, más que la definición nacionalista y genérica de la forma “cantata popular”, es el trabajo de recopilación de obras hechas con este mismo formato y la corroboración de la existencia de una continuación de este tipo de canción, tanto a nivel nacional como internacional. Esta continuación de la forma cantata popular releva la importancia de la obra de Advis, fundamentalmente por haber sido la primera en este estilo, por haber marcado una pauta compositiva e inspirar la creación de otras cantatas¹¹ desde entonces hasta el día de hoy.

Frente a lo descrito, resulta crucial analizar la relación entre la Cantata Popular Santa María de Iquique y los acontecimientos sociopolíticos que ésta ha representado en el transcurso de su historia, así como la manera en que esta obra se ha resignificado en este transcurso.

2. Preguntas de investigación:

¿De qué manera se ha articulado la Cantata Popular Santa María de Iquique a distintos acontecimientos de la historia de Chile y cómo éstos han sido representados en esta obra? ¿Qué significaciones ha tenido la Cantata Popular Santa María de Iquique y de qué manera éstas se han conformado a lo largo de sus cuarenta años de existencia?

¹⁰ GONZÁLEZ, NORAMBUENA, OPASO. Op. Cit., pp. 28–29.

¹¹ Algunas de las cantatas populares que se hicieron después de la Santa María, son: Vivir como él, cantata popular (Frank Fernández, Luis Advis, 1971), La fragua (Sergio Ortega, 1973), Canto para una semilla (Luis Advis, 1972), Cantata de los Derechos Humanos (Alejandro Guarello, 1978), Un canto para Bolívar (Juan Orrego Salas, 1978), Los tres tiempos de América (Luis Advis, 1988).

3. Objetivos de investigación.

3.1. Objetivo general:

Reconstruir los procesos por los cuales la Cantata Popular Santa María de Iquique se resignifica en relación a distintos momentos de la historia reciente de Chile, mediante un análisis hermenéutico de esta obra, considerando tanto el contexto en el que se sitúa, como a la obra misma y sus relaciones intertextuales.

3.2. Objetivos específicos:

- 3.2.1. Caracterizar el movimiento de la Nueva Canción Chilena entre los años '60 y '70, en relación a su importancia en la sociedad chilena, enfatizando los aportes musicales, culturales, políticos y estéticos que permanecen.
- 3.2.2. Describir antecedentes y orígenes del formato cantata popular en la música chilena, y su relación con la Cantata Popular Santa María de Iquique.
- 3.2.3. Indagar en las valoraciones estéticas, culturales y políticas del compositor Luis Advis, y la relación de estos elementos con la Cantata Popular Santa María de Iquique.
- 3.2.4. Explorar en los aportes musicales y temáticos que realizó la Cantata Popular Santa María de Iquique al movimiento de la Nueva Canción Chilena de los años '60 y '70, constituyéndose como un hito dentro del movimiento.
- 3.2.5. Definir hitos principales y representativos de la historia reciente de Chile por los cuales ha pasado y se ha articulado la Cantata Popular Santa María.
- 3.2.6. Analizar la Cantata Popular Santa María de Iquique en su discurso, considerando la producción y la reproducción de éste, en relación a cada uno de los hitos principales definidos.
- 3.2.7. Explorar en las resignificaciones que ha tenido la Cantata Popular Santa María de Iquique en cada uno de los hitos definidos, a través de un análisis hermenéutico interdisciplinario.

4. Hipótesis:

La Cantata Popular Santa María de Iquique se ha constituido en una obra que ha logrado tener un significado y un valor transversal en distintas épocas de la historia reciente de Chile, tanto por medio de la grabación de 1970, como también mediante sus nuevas versiones, representando el contexto sociopolítico y cultural en que se ha enmarcado el desarrollo de cada una de éstas, logrando de esta manera resignificarse y mantenerse vigente pese al paso de los años y los cambios sociopolíticos.

5. Apreciaciones conceptuales y decisiones metodológicas.

5.1. Lixiviación de la Cantata Popular Santa María de Iquique, o la escucha palimpsestuosa.

Inspirada en la propuesta del historiador Sergio González¹², que utiliza el concepto de lixiviación como metáfora para explicar el proceso de conformación de la identidad del pampino, ocuparé este concepto para analizar el proceso por el cual la Cantata Popular Santa María de Iquique se ha resignificado en el tiempo.

Este concepto resulta útil para dar cuenta tanto del proceso de resignificación de la Cantata como de la conformación de la identidad pampina. Esta obra musical visibiliza al pampino (su historia, su lucha, su esperanza y su tragedia) en medio del movimiento cultural de la Nueva Canción Chilena y del proyecto político de la Unidad Popular, que si bien reivindican el movimiento obrero lo hacen a partir de un discurso unitario y de la construcción de una imagen unificada (homogénea) del obrero. Este obrero, propuesto por el imaginario del Hombre Nuevo, corresponde a un hombre fornido, fuerte, alto y moreno, que poco tiene que ver con la identidad del pampino.

El pampino corresponde a un sujeto social diferente al obrero y al minero, pues se conformó como tal dentro de la industria salitrera de finales del siglo XIX y principios del XX, sembrando las raíces del movimiento obrero que se desarrolló posteriormente, al cual hace referencia el

¹² GONZÁLEZ, Sergio. Op. Cit.

movimiento de la Nueva Canción y la Unidad Popular. El sujeto social pampino se componía de trabajadores de distintas tierras y diferente origen, hombres desarraigados que se vieron arrojados al desierto del Norte grande y se encuentran con la esperanza de trabajar en la industria salitrera de la pampa y con ello mejorar su situación de vida. Sin embargo, estos trabajadores desarraigados de su origen conformaron un mismo sujeto social (pampino) por medio de un conjunto de procesos, de los cuales el fundamental es descrito por Sergio González de la siguiente manera:

“Un peón del campo chileno, un indígena pastor del altiplano u otro agricultor de valles, un obrero de la gran ciudad, un marino de ultramar, un chino cantonés, un agricultor de Dalmacia, un gaucho argentino o quien fuera, debía dejar la mochila de sus saberes para entender primero lo que tenía delante de sus ojos. El desierto, primero, y la pampa, después, obligaban al recién llegado a reflexionar, a cuestionarse tanto su entorno como su propia vida. En la medida que el desierto fue transformándose en pampa (en sociedad), se necesitó cada vez menos de ese reflexionar, pues la interpretación estaba más ‘a la mano’.”¹³

Para explicar el proceso de conformación de identidad del pampino, como sujeto social, este historiador ocupa el concepto minero de lixiviación de la siguiente manera:

“(…) parafraseando el concepto utilizado en la elaboración del salitre, porque de igual modo como el caliche después de un proceso de disolución, empleando agua hirviendo, de las sustancias que originan al salitre, se cristaliza al sol para después fertilizar los campos productivos del mundo, también el hombre del desierto sufre un proceso de disolución de su cultura de origen, emergiendo desde su interior un habla, una organización, un habitar y un laborar que bajo el sol cristaliza en una nueva identidad: el ser pampino”¹⁴.

En este mismo sentido, postulamos que la Cantata Popular Santa María de Iquique se transforma, se resignifica, expresando distintos sentidos, y representando de distinta manera los acontecimientos sociales en los que se enmarca. Por tanto, si el pampino debe pasar por un proceso de disolución de su cultura de origen para adaptarse al desierto y transformarlo en

¹³ Ibíd. P. 76.

¹⁴ Ibíd. P. 65.

pampa, en sociedad habitable y llena de sentido, para analizar las resignificaciones de la Cantata Popular Santa María de Iquique, obra musical que habla del pampino, es necesario hacerla pasar, aunque sea en parte, por un proceso de disolución de su “cultura originaria” (desprenderla de la versión grabada por Quilapayún en 1970) para comprender las significaciones y sentidos que ésta adquiere en cada una de sus versiones, en distintos momentos de la historia reciente, es decir, será necesario hacerla pasar por un proceso de lixiviación.

De igual forma, podemos recurrir a la metáfora propuesta por Lejuene¹⁵ para analizar esta obra (y sus versiones) mediante una lectura (o escucha) palimpsestuosa, puesto que la duplicidad del objeto se puede representar “mediante la imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre un mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia”¹⁶.

5.2. Estrategia analítica y definiciones metodológicas.

Esta investigación está enmarcada bajo una perspectiva hermenéutica, que en su desarrollo analítico incluye tanto los elementos textuales como contextuales de una obra musical, vale decir, tanto los aspectos formales de obra (o netamente musicales), como aquellos (no musicales) que se relacionan a la obra, cubriéndola de sentido. Algunos de estos elementos no musicales con los que se pone en relación la obra musical, pueden ser acontecimientos o contextos sociales, culturales, políticos que la rodean, tanto en el proceso compositivo, de la interpretación, o de la misma escucha.

En este sentido, la estrategia analítica que usaremos en este trabajo será aquella de tipo intertextual, proveniente de las teorías de la semiótica, por medio de la cual intentaremos dilucidar los significados que hay detrás de las relaciones que se establecen entre un texto y otro, considerando rasgos y elementos de un texto en otro, abarcando *citas*, *alusiones* y otros niveles complejos de relaciones intertextuales.

¹⁵ GENETTE, Gérard. Palimpsestos: La literatura en segundo grado. Madrid, Taurus, 1989 [1982] Trad. Celia Fernández Prieto. P. 495.

¹⁶ *Ibíd.*

El discurso musical, al igual que los otros tipos de discurso, establece una relación entre distintos textos, o bien entre el texto y el contexto. Sin embargo, este tipo de discurso tiene la particularidad de poner en coexistencia diferentes acontecimientos, facilitando el juego de confrontaciones de distintas estructuras musicales entre sí o con otros elementos igualmente sonoros, en especial con la palabra hablada o cantada. Cabe considerar también que una obra musical presenta un accidentado trayecto que recorre desde su gestación hasta su recepción, donde suceden mediaciones tan significativas como la escritura y la interpretación, por lo que la mención a otros textos puede producirse en distintos momentos del recorrido¹⁷.

El concepto de intertextualidad proviene de la concepción de la obra literaria como texto, que establece una red infinita de relaciones con otros textos, constituyéndolo como un texto potencialmente rico en significados¹⁸. Este concepto se aplica igualmente al autor y al lector (o al compositor y al escucha, en el caso de la música) y debemos considerar también que “la creación y la interpretación se ven constreñidas y a la vez enriquecidas por el universo de discurso establecido por textos anteriores”¹⁹, aunque en el caso del escucha, es posible incluir también textos posteriores.

La intertextualidad es un enfoque teórico y analítico que abarca y devela la riqueza de significados dados por las relaciones (directas o indirectas) de una obra con otras o con estilos, cuando esas relaciones nutren las estrategias de la obra musical. Para la comprensión semiótica de obras musicales es importante “considerar las estrategias de una obra musical como el prisma a través del cual reconstruimos el espectro de la obra como (inter) texto”²⁰.

Analizar el discurso musical mediante un trabajo intertextual, conlleva considerar su “capacidad vertiginosa de transformación”²¹ como el alma misma de la composición e interpretación

¹⁷ CORRADO, Omar. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. En: OMAR CORRADO, RAQUEL KREICHMAN, y JORGE MALACHEVSKY. Migraciones de Sentidos. Tres enfoques sobre lo intertextual. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones, 1992. P. 33

¹⁸ HATTEN, Robert. El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. Criterios (32): 211 – 219, Julio – diciembre 2006. P. 1

¹⁹ Ibíd.

²⁰ Ibíd. P. 10.

²¹ GENETTE. Op. Cit. P. 481.

musical, fundamentalmente por las complejidades propias del discurso musical (distintas a las de otros lenguajes artísticos, como la literatura o pintura)²².

Gerard Genette usa el concepto de *transtextualidad* para llamar a lo que en este trabajo entenderemos como *intertextualidad*, es decir, a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”²³. Define cinco tipos de relaciones *transtextuales*, que se comunican entre sí y entrelazan recíprocamente.

En primer lugar, define a la *intertextualidad* como la “relación de copresencia entre dos o más textos (...), como la presencia efectiva de un texto en otro”²⁴. A este tipo pertenecen la *cita* (la forma más explícita de relaciones de intertextualidad, que puede presentarse con o sin referencia precisa), el *plagio* (forma menos explícita de relaciones intertextuales, “es una copia no declarada pero literal”²⁵) y la *alusión* (“enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”²⁶). Estos tipos de relaciones transtextuales nos serán útiles para analizar la Cantata Popular Santa María en relación a otros textos, tanto musicales como no musicales. Pero también serán útiles para analizar la relación que establece la obra consigo misma (la relación que establece entre sus distintos extractos y entre sus distintas versiones), especialmente la *cita* y la *alusión*.

En segundo lugar, presenta las relaciones *paratextuales* que corresponden a aquellas que se establecen en el todo de una obra (específicamente literaria, en su definición, pero aplicable a otras artes) entre el texto propiamente tal con su *paratexto* (como título, subtítulo, prefacios, prólogos, notas, epígrafes, ilustraciones, sobrecubierta, entre otras señales que procuran un entorno - variable - al texto). Éstas serán útiles para revisar las relaciones que establece la Cantata Popular Santa María de Iquique, en tanto obra musical, con los materiales que la acompañan, como el disco en tanto objeto y sus fotografías.

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.* P. 10.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

En tercer lugar, define la relación de *metatextualidad* como aquella “que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”²⁷. Esta relación es crítica por excelencia. Este tipo de relaciones resultará útil especialmente en el análisis de una versiones de la Cantata Popular Santa María de Iquique (que es el caso escogido para esta tesis), donde los textos que la convocan se hacen presentes en el disco en tanto objeto (por medio de comentarios y dedicatorias).

En cuarto lugar, presenta la relación de *architextualidad* definiéndola como una “relación completamente muda, que como máximo, articula una mención paratextual (...) de pura pertenencia taxonómica”²⁸. En este tipo de relaciones, muchas veces y por distintos motivos no se explicita la cualidad genérica del texto. Sobre lo cual Genette dice: “la percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto, la recepción de la obra”²⁹. En el caso de la obra estudiada en este trabajo, sí explicita su cualidad genérica, estableciendo relaciones de architextualidad, articulando menciones paratextuales: la obra se titula “Santa María de Iquique” y define su cualidad genérica como “Cantata Popular” en su mismo título.

Por último, define la *hipertextualidad* como:

“toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) con un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (...) Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo”³⁰.

Dentro de las *transformaciones*, considera dos tipos. Por un lado, la que llamada *transformación simple o directa*, con la que “se busca decir lo mismo de otra manera”³¹, y por otro, la *imitación*, que sucede mediante un procedimiento más complejo entre el texto imitado y el imitador, que requiere de una mediación, que busca “decir otra cosa de manera parecida”³². Así entonces el

²⁷ Ibíd. P. 13.

²⁸ Ibíd.

²⁹ Ibíd. P. 14.

³⁰ Ibíd.

³¹ Ibíd. P. 16.

³² Ibíd.

hipertexto corresponde “a todo texto derivado de un texto anterior por *transformación simple* (diremos más adelante *transformación* sin más) o por *transformación indirecta*, diremos *imitación*”³³.

En este sentido, la relación que se establece entre la Cantata Popular Santa María de Iquique y sus diversas versiones, sería de *hipertextualidad* por *transformación simple*. Al mismo tiempo, estas versiones pueden establecer este tipo de relaciones con otros textos significativos, distintos a la Cantata, anteriores y posteriores a ella.

Son varias las prácticas intertextuales que pueden cambiar el sentido del hipotexto transformado, mencionaremos sólo aquellas que podrán ser aplicadas a lo largo del análisis de este trabajo. La transformación sería o *transposición*³⁴ es aquella que sólo afecta el sentido accidentalmente y que puede operar de distintas maneras, de las cuales destacaremos la *transestilización*³⁵, la *reducción*³⁶, el *aumento*³⁷, *transmodalización* y la *transposición temática*³⁸.

Por su parte, Omar Corrado diferencia entre las áreas intrasemiótica e intersemiótica para ordenar el análisis intertextual musical. El área de la intrasemiótica sitúa a la *cita de materiales generadores* o de esquemas formales, que constituyen los elementos estructurales de base. Su detección se realiza por medio del análisis técnico de la partitura³⁹. Aquí se incluye “la utilización deliberada de formaciones instrumentales específicas, provenientes de obras o contextos a los que se asigna una particular significación”⁴⁰, como en el caso de la Cantata Popular Santa María que, como veremos más adelante, el compositor define (y lo señala en la partitura) los instrumentos musicales con que se interpretará la obra. La elección de estos instrumentos no es inocua, busca establecer una relación directa con el movimiento cultural en el que esta obra se enmarca (la Nueva Canción Chilena).

³³ *Ibíd.* P. 17.

³⁴ *Ibíd.* P. 262.

³⁵ *Ibíd.* P. 285.

³⁶ *Ibíd.* P. 293.

³⁷ *Ibíd.* P. 290.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ CORRADO. P. 34.

⁴⁰ *Ibíd.* P. 35.

La *cita estilística, falsa cita*, - o *cita sintética* “consiste en la reconstrucción con diversos grados de fidelidad de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo”⁴¹, poniendo en juego las reglas pertinentes de un estilo, sin referencia particular a una obra determinada. Como veremos más adelante, algunas de las *citas* presentes en la Cantata Popular Santa María corresponden al estilo propio de la Nueva Canción Chilena (el uso de instrumentos de tradición andina junto con el estilo interpretativo de Quilapayún) y también al estilo particular de las forma cantata, especialmente la barroca. Sin embargo, son sus versiones las que presentarían en mayor medida este tipo de citas, puesto que establecen relación con la obra “original” y otros textos.

Corrado define al *pastiche*, la *parodia* y la *alusión* como procedimientos que llevan a presentar en una obra las reglas de un estilo alteradas por distintas desviaciones o incongruencias más o menos manifiestas, según la intensidad compositiva⁴². Estos procedimientos serán más evidentes en algunas de las versiones puntuales de la Cantata Popular Santa María de Iquique.

La *cita textual* es definida como “la incorporación manifiesta de materiales pregnantes, en general temáticos, tomados de obras preexistentes socialmente individualizadas como tales.”⁴³ Nos será útil considerar este tipo de relación intertextual, tanto para el análisis de la Cantata Popular Santa María de Iquique, como para dilucidar las relaciones que sus versiones establecen con otros textos musicales.

La *autocita*, Corrado la define como “la reutilización de estructuras completas propias, de las que el compositor, familiarizado íntimamente con ellas en el curso del trabajo precedente, estima poder extraer nuevas consecuencias musicales o cargarlas con nuevos sentidos al situarlas en otro contexto”⁴⁴. La *autocita* será importante de considerar en la revisión del análisis de la Cantata Popular Santa María de Iquique, y las relaciones que se establecen entre la misma obra, es decir, entre cada una de sus distintas secciones (pregón, interludios, canciones).

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² *Ibíd.* P. 36.

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.* P. 37.

En ambos tipos de *citas* es necesario considerar que aquellos materiales que se citan “pueden estar cargados de significaciones que trascienden largamente lo musical para desbordar sobre representaciones en las que se proyectan obsesiones, símbolos o mitos grupales”⁴⁵. Estas significaciones son las que llenan de sentido las relaciones que se establecen entre los distintos textos, como todas aquellas que podamos encontrar al analizar intertextualmente la Cantata Popular Santa María de Iquique y algunas de sus versiones.

La *transcripción* es considerada como un procedimiento neutro sólo en apariencia, pues revela diversas intenciones, especialmente cuando se ejecuta con obras ajenas⁴⁶ y puede tomar lugar mediante diversos procedimientos, como la *orquestración*⁴⁷ y el *arreglo*⁴⁸.

La importancia del procedimiento de *transformación* la daremos al momento de analizar las versiones de la Cantata Popular Santa María de Iquique que constituyen distintos tipos de *transcripciones* y, por tanto, establecen diferentes especies de relaciones intertextuales con la obra “original”.

La segunda área que define Corrado para el análisis intertextual musical corresponde a la intersemiótica, donde la música “funciona, no como complemento sino como texto contenedor que recodifica otros textos redistribuyendo productivamente sus sentidos”⁴⁹. Las relaciones que se pueden establecer dentro de esta área, pueden no ser explícitas, puesto que “su sentido se contagia por la sola presencia musical a la nueva obra para el oyente instruido”⁵⁰. En este sentido, es importante considerar que “el oyente ideal, héroe capaz de desfacier todos los entuertos, de tornar transparente la obra para acceder a la intención del autor, no existe”⁵¹ por lo que el analista ideal (o la analista, en este caso) tampoco existe, y cada nivel interpretativo puede variar o ampliarse en función del momento histórico y del contexto sociocultural y político en que se analice la obra. Por ello es importante considerar como un dato no menor que la realización de este trabajo ocurre 40 años después del estreno de la obra en cuestión, en un

⁴⁵ *Ibíd.* P. 39.

⁴⁶ *Ibíd.* P. 37.

⁴⁷ GENETTE. Op. Cit. P. 482.

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ CORRADO. Op. Cit. *Ibíd.* P. 40.

⁵⁰ *Ibíd.* P. 42.

⁵¹ *Ibíd.* P. 49

contexto sociocultural, económico y político radicalmente diferente al momento de su estreno, en que, con miras al pasado, su reconstrucción sólo puede hacerse mediante la revisión de la historiografía y el rescate testimonial de algunos de sus testigos y protagonistas.

Las relaciones intertextuales que una obra establece con otros textos, “inscribe una referencia tan fuerte que sustrae al discurso de la abstracción estructural para contextualizarlo, remitirlo a un espacio que convoca la complicidad de quienes se reconocen en el paradigma cultural desde el que se produce y se escucha”⁵². Entendemos entonces la recepción (y el análisis) como un “polo productivo, como lugar de escucha activa, interminablemente abierta al juego seductor entre lo que se muestra y lo que se oculta que la obra renueva sin cesar”⁵³. Por tanto, el análisis que podamos desarrollar en este trabajo (en este momento y en este contexto) será resultado (y reflejo) también de las circunstancias históricas que nos preceden y que vivimos actualmente.

Dentro de las teorías del análisis intertextual, Rubén López Cano propone el concepto de *tópicos* para analizar la música popular considerando tanto el texto como el contexto. Éste último entendido no sólo como los elementos que rodean al texto, sino que como aspectos que pueden observarse dentro del mismo texto musical.

Distingue varios tipos de *relaciones de intertextualidad* que suelen ocurrir en la música popular. De manera similar a Genette y Corrado, define la *cita* (como la referencia a piezas o fragmentos de piezas específicas) la *parodia* (que da cuenta del uso de una melodía, tema o unidad identitaria de una obra ya existente, como base de una nueva composición) los *tópicos* (trozos de música que remiten a un género o un estilo o tipo de música distintos al de la pieza donde aparece) y las *alusiones* (referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales de una obra, autor o estilo).

López Cano se sitúa desde la semiótica musical cognitivo-enactiva, donde plantea que de todos los procedimientos intertextuales, el que resulta más eficaz para el estudio de los procesos semióticos producidos por la intertextualidad, es el *tópico*. Éste no se reduce a un tipo de signo, sino que se trata del “espacio semiótico a partir del cual el escucha produce los signos que

⁵² *Ibíd.*

⁵³ *Ibíd.*

requiere para comprender la música”⁵⁴. Un tópico musical surge cuando el escucha se involucra en el objeto sonoro, en un mundo de sentido al que puede acceder según sus competencias.

“Cuando esto ocurre, el escucha articula en su mente una compleja red de información que puede adquirir el formato de esquemas cognitivos (marcos o guiones), tipos cognitivos, formas y estructuras musicales, affordances, fragmentos de discurso, historias o situaciones dramáticas, complejos sistemas de expectativas, posibilidades de interacción física con la música (baile u otra actividad corporal), capacidades de construir afectos, etc.”⁵⁵

Esta información forma parte de los conocimientos y competencias que tiene el escucha sobre el género al que pertenece la música. Éste conoce previamente los elementos que integran cada género y los puede accionar sin necesidad de que aparezcan explícitamente en la obra musical que escucha.

Es importante considerar el *tópico* como un tipo procedimiento intertextual central y comprender lo mejor posible la manera de abarcarlo, pues las significaciones y resignificaciones que adquiere la obra que se estudia en el presente trabajo, podrán ser evidenciadas por medio de dilucidar los tópicos que se producen entre esta obra y otros textos, tales como sus versiones.

Cuando en el mismo espacio musical conviven tópicos de tipo muy distinto, los procesos cognitivos se enfrentan a situaciones atípicas. Los oyentes se ven obligados a reformular sus estrategias de escucha - comprensión, a modificar los modelos de interpretación aplicados hasta entonces, realizar una lectura reversiva de lo que se había comprendido hasta ese momento. En este tipo de casos ocurre un *tropo musical*, que corresponde a un proceso de audición complejo, atípico y re - evaluativo.

Entre los *tropos musicales* destaca la *ironía*, como un *tropo* que detona por la no asimilación de *tópicos* muy distintos, pero también hay otros de complejidad mayor. Con esto, el escucha debe revisar lo comprendido hasta ese momento y cambiar sus estrategias cognitivas. Al mismo tiempo, pone en duda el contenido, o perspectiva de lo que se ha dicho hasta entonces. “A veces

⁵⁴ LÓPEZ CANO, Rubén. Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* (21), 2005. Disponible en www.lopezcano.net [Consulta: 26 / 07 / 2008.] P. 7.

⁵⁵ *Ibíd.*

niega, otras sólo matiza. La ironía es una de las muchas maneras que tiene la música de mentir.”⁵⁶. Tanto la ironía como otros *tropos musicales* podrán ser evidenciados al analizar la Cantata Popular Santa María de Iquique a través de sus versiones.

En este trabajaremos utilizaremos el concepto de versión como “una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad”⁵⁷. Ésta consiste en un acto creativo, un fenómeno social o comercial, pero sobre todo, “es una experiencia de escucha. Es la instauración por parte del oyente, de una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización”⁵⁸. El reconocimiento de una versión supone:

“1) que existe por lo menos una grabación o performance anterior conocida y reconocida socialmente; 2) que la canción se asocia estrechamente con el cantante o banda de esa versión anterior y con su respectiva escena musical; 3) que se construye sobre el tema un particular sentido de pertenencia a ese cantante, banda y/o escena y 4) que la nueva versión introduce una transformación, de la intensidad que sea, en el espectro de significación de la canción”.⁵⁹

En relación a los vínculos que se establecen entre la versión de referencia y la versión actualizada, se pueden establecer tres tipos de versiones: aquella que busca ser lo más parecida a la versión de referencia; la que la transforma para adaptarla al estilo de la agrupación que hace la nueva versión y “la que manipula tanto la estructura básica de la referencia que la nueva versión pugna por convertirse en un tema independiente o paralelo”⁶⁰.

En este trabajo abordaremos los dos primeros tipos de versiones, y profundizaremos específicamente en el segundo, con el fin de analizar las relaciones intertextuales entre éstas y de este modo, conocer las resignificaciones sociales que ha tenido la Cantata Popular Santa María de Iquique a lo largo de sus 40 años de historia.

⁵⁶ *Ibíd.* P. 8 y 9.

⁵⁷ LÓPEZ CANO, Rubén. Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Consensus* (16). 2011. Disponible en www.lopezcano.net [Consulta: 1 / 12 / 2011]. P. 3.

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ *Idíd.*

⁶⁰ *Ibíd.* P. 10.

Capítulo 2: Preludio

En este capítulo se analizarán los antecedentes musicales y el contexto sociopolítico y cultural en que se desarrollaron las músicas que antecedieron (y de alguna manera inspiraron) la creación y estreno de la Cantata Popular Santa María de Iquique, con el objetivo de establecer una relación entre esta obra y los acontecimientos socioculturales y políticos en que se enmarcó. Será importante destacar que dentro de este contexto se conjugó una serie de procesos que llevaron a constituir a la Cantata Popular Santa María de Iquique en una obra de unidad temática, conceptual y armónica, capaz de representar un contexto y de resignificarse constantemente.

1. Obras de gran formato en América Latina.

Uno de los antecedentes musicales que constituyen el contexto en el cual se enmarca la Cantata Popular Santa María de Iquique son las obras musicales de gran formato (o de largo aliento) que se hicieron tanto en Chile como en otros países de Latinoamérica, particularmente en Argentina. Éstas sentaron las bases para el trabajo que realizara Advis con la Cantata Popular Santa María de Iquique, en el sentido de crear una obra musical de largo aliento y unidad temática que amplía el formato de la canción.

1.1. El gavián.

“El gavián” de Violeta Parra corresponde a uno de los primeros aportes que se hicieron en Chile, desde la música popular, a las obras de larga duración (o de largo aliento), proponiendo una nueva forma de hacer canción. Esta obra fue compuesta por Violeta Parra a fines de la década del cincuenta y corresponde a un tipo de composición excepcional en su extenso y variado repertorio, podemos considerarla una obra que propuso un nuevo modo compositivo extendiendo el formato de la canción y que además buscó integrar la música con otras disciplinas artísticas, utilizando herramientas composicionales de otros ámbitos musicales, poniendo en crisis lo entendido como música popular y el formato de canción de autor.

Violeta Parra concibió “El gavián” como música del ballet de una obra que contemplaba la incorporación de elementos literarios y musicales provenientes del folclor y las costumbres de Chile. “Los bailes iban a ser tomados de bailes auténticos, investigados por Violeta en el Norte, centro y Sur de Chile. La música iba a ser interpretada por guitarras, arpas, tambores, trutucas y voces, secundados por una orquesta sinfónica. Violeta concibió esta obra para ser cantada por ella misma, a fin de darle mayor expresividad y realismo, pero secundada por coros masculinos y femeninos”⁶¹.

Con este proyecto que ideó Violeta Parra (aun sin haberlo podido concretar) instaló los cimientos para la ampliación de formatos y mezcla de disciplinas con el fin de lograr una mayor expresividad artística, idea que más adelante es continuada por la Nueva Canción Chilena, movimiento en el que se enmarca la Cantata Popular Santa María de Iquique.

“El gavián” resulta una obra de crucial importancia que, además de proponer un nuevo estilo compositivo, abre una nueva veta analítica sobre la música de la Nueva Canción Chilena, mirada que la filósofa y guitarrista Lucy Oporto presenta en su ensayo “El Diablo en la Música. La muerte del amor en *El gavián* de Violeta Parra”. En él presenta “El gavián” de la siguiente manera:

“(…) esta larga, extraña, áspera e insondable pieza para canto y guitarra fue compuesta por Violeta Parra (San Carlos, 1917 – Santiago de Chile 1967) hacia fines de la década de 1950, época que coincide con el mediodía de su vida, edad en la cual según Carl Gustav Jung, el ser humano asiste al nacimiento de su muerte. Esta obra se diferencia notoriamente del resto de sus composiciones, debido a su extensión, su sonoridad disonante y, sobre todo, su terrible violencia, crueldad y sufrimiento”⁶².

“El gavián” para canto y guitarra se diferencia del resto de las canciones de Violeta Parra, en primer lugar, por su extensión. Esta pieza dura cerca de 12 minutos y fue pensada por su compositora como parte fundamental de una obra de gran formato. En segundo lugar, está estructurada en varias secciones, diferentes y contrastantes entre sí, pero dirigidas hacia un clímax, tal como una obra dramática. En tercer lugar, por su “versificación irregular, respecto a

⁶¹ OPORTO, Lucy. *El Diablo en la Música. La muerte del amor en ‘El gavián’ de Violeta Parra*. Viña del Mar, Ediciones Altazor, 2007. P. 41

⁶² *Ibíd.* P. 19.

la mayoría de sus canciones y de la estructura en décimas del canto a lo poeta”⁶³. Y por último, por el amplio uso de disonancias que se despliegan en esta obra, escasamente explorado en la canción popular, pero presente en la música contemporánea desde comienzos del siglo XX.

Con estas características “El gavilán” aparece como una respuesta a la necesidad de representar el acontecer social, político y cultural en el cual Violeta Parra estaba inmersa, reflejándola además a ella misma, a partir su propia emocionalidad, y la relación de su vida con el dolor. Por su gran formato, constituye también un antecedente importante de la forma cantata popular y en particular, de la Cantata Popular Santa María de Iquique⁶⁴.

Respecto a lo musical, “El gavilán” presenta una gran diversidad de matices, intensidades y cambios rítmicos. Pero además de estos aspectos estrictamente musicales, encontramos un vínculo entre “El gavilán” y la Cantata Popular Santa María de Iquique un poco más profundo. “El gavilán” relata una historia intensa y desgarradora, que puede ser entendida como una historia de desamor, pero también como una historia de lucha entre la vida y la muerte, en la que todo ser humano se enfrenta. Esta lucha entre la vida y la muerte se desarrolla exponiendo la “manipulación, traición y sacrificio”⁶⁵ pero no sólo enfrentada al amor de pareja, sino también al amor como sentido de vida, en palabras de Lucy Oporto, en “El gavilán”: “se configuraría, además, la imagen sonora, plena de irradiaciones de una melancolía mística y de una meditación no sólo acerca de la finitud humana, sino también acerca de la ausencia de Dios y la muerte del amor (...)”⁶⁶.

De esta manera, “El gavilán” releva la frontera entre la vida y la muerte, a su vez que constituye una “identificación y nivelación del *amor que destruye, el poder y el capitalismo*, según la fórmula de Violeta, como crisis, pérdida de sentido, pérdida de la vida y el alma”⁶⁷. En otras palabras, esta pérdida de sentido, de la vida y del alma, que puede resultar a raíz de una experiencia truncada de amor de pareja es, sobre todo, consecuencia de la traición que ha estado

⁶³ *Ibíd.* P. 66.

⁶⁴ NORAMBUENA, Rodolfo. Análisis teórico práctico de las cantatas populares chilenas. *En*: Charla “Cantatas populares chilenas”, Música Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 27 de noviembre de 2008.

⁶⁵ OPORTO. *Op. Cit.* P. 20.

⁶⁶ *Ibíd.* P. 47.

⁶⁷ *Ibíd.* P. 66.

presente durante toda la historia de la humanidad. Este relato de la traición y sus consecuencias humanas y morales, entra en relación con el relato que hace la Cantata Popular Santa María de Iquique sobre lo que ocurre con los obreros del salitre en 1907.

En este sentido, ambas obras corresponden a una tragedia en el sentido propuesto por Lucy Oporto, citando a Albin Lesky: “(...) la aceptación del conflicto por parte del sujeto del hecho trágico, quien debe padecerlo a conciencia. La auténtica situación trágica, referida especialmente al ser humano, debe expresar ‘la experiencia consciente de la angustia existencial’”⁶⁸.

El sentido trágico de “El gavián” y la Cantata Popular Santa María de Iquique se deja oír en las disonancias que contiene cada una de estas obras. El uso de disonancias en estas músicas puede tener una intención particular y un objetivo diferenciador. Por la formación musical de Luis Advis es indiscutible que conociera el uso de las disonancias antes de conocer “El gavián”, pero tal vez el uso de éstas en música popular con instrumentos de tradición latinoamericana pudo haber sido una inspiración recogida de esta obra con la intención de otorgarle mayor dramatismo al relato narrado en su obra.

El uso de las disonancias está en estrecha relación con la expresión del dolor que estas obras de gran dramatismo contienen. El dolor que se busca expresar en estas obras es el de la muerte, especialmente colectiva, frente a una amenaza latente que si bien no se conoce con certeza cuál es ni de qué se trata, está presente durante el desarrollo de toda la obra. Ambas obras, mediante el uso de las disonancias y de otros recursos dramáticos tienen características premonitorias sobre la muerte, por ello, expresa sensaciones de angustia, dolor, miedo e incertidumbre frente a esta amenaza latente.

“La intensidad de sus sentimientos es una de las fuentes de la obra de Violeta, especialmente en *El gavián* que, además de integrar el repertorio del canto popular profundo, integra el vasto universo de la música contemporánea, debido a los procedimientos rítmicos, interválicos y formales utilizados en ella. (...) es esa intensidad sentimental la que distingue la experiencia de un verdadero artista, del vacío de la carencia de experiencia de uno falso.”⁶⁹

⁶⁸ Ibíd. P. 138. La cita a Lesky corresponde a: Albin Lesky, *La tragedia griega* (1937). Labor. Barcelona, 1973. P. 32.

⁶⁹ Ibíd. P. 170.

En este sentido, Violeta Parra, como inspiradora de lo que se llamó después Nueva Canción Chilena, estableció un modo expresivo que se observa en los principales exponentes de este movimiento: Víctor Jara, Patricio Manns, Quilapayún y otros: expresa una melancolía profunda pero también sentimientos de profunda ira. Estos sentimientos se unen a la desesperación, el dolor, la humillación y el horror. “Fueron sentimientos prospectivos, cuya profundidad arraigada en el inconsciente colectivo, marcado por la explotación, la violencia y la masacre, presagiaban la catástrofe posterior: la destrucción y la quiebra espiritual de Chile por los poderes de la oscuridad”⁷⁰.

En este sentido, quiero destacar “El gavilán” como una obra que no sólo constituye un antecedente a las cantatas en general, y a la Santa María en particular, sino también forma parte de las obras que buscan representar de alguno y otro modo los acontecimientos sociopolíticos y culturales que configuraban un nuevo escenario en el mundo, y en Chile particularmente. Además de la extensión y los elementos musicales formales de “El gavilán” es necesario considerar también sus dimensiones estética y poética por la presencia de elementos que aluden a una premonición a la muerte que se encuentran presentes de diversas maneras en la Cantata, tanto en la música como en el texto y en el sentido profundo que ambos elementos conjugan.

1.2. Teatro.

Hacia fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, se estableció una relación entre dramaturgos y compositores chilenos, que por un lado, contribuyó a la musicalización de obras de teatro y, por otro, a la creación de un teatro musical, específicamente en el género de la comedia. La vinculación de Advis con el mundo del teatro comenzó con su asociación con el dramaturgo Jaime Silva, lo que contribuyó en su experiencia como compositor, especialmente en las herramientas de exacerbación del dramatismo y del manejo de las emociones que se pueden obtener por medio de la música.

⁷⁰ *Ibíd.*

Advis compuso la música de la obra “La princesa Panchita” (Jaime Silva⁷¹, 1958) con la cual “logrará uno de los rasgos más distintivos de su estilo, derivado de la mezcla de elementos armónicos y melódicos del romanticismo germano con la rítmica e instrumentación de la música chilena y latinoamericana”⁷².

Advis ya había escrito un oratorio en conmemoración de los 40 años de la fundación del movimiento católico de Schönstatt, un ballet inspirado en textos de André Guide y un sexteto para clarinete y cuerdas. “De este modo, sin haber absorbido aun elementos del folklore chileno y latinoamericano, que serán característicos de su trabajo posterior, Advis enfrentó la creación de la música para una obra infantil de fuerte acento criollista”⁷³.

Algunas obras teatrales constituyen antecedentes de la Cantata Popular Santa María de Iquique, aun cuando Advis no haya participado en todas ellas. Éstas contribuyeron a establecer distintos tipos de relaciones de trabajo musical tanto con Luis Advis como con el grupo Quilapayún, acercándolos a un desarrollo musical que difuminaba los límites establecidos entre lo docto y lo popular, y también éstas fueron entregando luces sobre la ampliación del formato de la canción. Estas obras son las que se detallan a continuación:

“La dama del canasto” (1965) de Isidora Aguirre, musicalizada por Sergio Ortega, que pese a ser una comedia musical, presentó una gran carga social, abriendo una nueva posibilidad de incorporar temas de relevancia social a la comedia musical y a la música de teatro. En este sentido, esta obra constituye un antecedente a la Cantata ya que esta carga social se hará presente en la obra de Advis, conjugando el relato de la obra con elementos musicales (tanto doctos como populares). Por otra parte, el rol que cumplió Sergio Ortega en este proceso también constituye un antecedente importante a la Cantata. Él, junto a Gustavo Becerra y Luis Advis, contribuyeron al trabajo del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, escribiendo música para montajes teatrales.

⁷¹ También Advis participó en “Las travesuras de don Dionisio” (1964) y “Los grillos sordos” (1964) de este mismo dramaturgo.

⁷² GONZÁLEZ, Juan Pablo, ROLLE, Claudio y OHLSEN, Oscar. Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009. P. 273.

⁷³ *Ibíd.*

Sergio Ortega compuso la música de “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”, la cantata dramática escrita por Pablo Neruda, que se representó en 1967 en el teatro Antonio Varas, y volvió a interpretarse en 1980 en el Teatro Cariola de Santiago y en Chiloé. Esta obra constituye un antecedente importante tanto para la Cantata Popular Santa María de Iquique, en particular, como para el acercamiento entre la música docta (ligada a la academia) con la música popular (ligada a la Nueva Canción Chilena) en general. Algunas de las canciones de esta cantata dramática fueron incluidas dentro del repertorio de grupos exponentes de la Nueva Canción Chilena, siendo incluso grabadas en disco, con lo cual alcanzaron mayor difusión. Quilapayún incluye “Cuecas de Joaquín Murieta” en 1968 en el disco *Por Vietnam*, un año antes de comenzar a montar la Cantata Popular Santa María de Iquique, mientras que Inti – Illimani graba “Así como hoy matan negros” y “Ya parte el galgo terrible” para el disco *Nueva Canción Chilena* de 1974.

Cabe mencionar que el aporte de Sergio Ortega fue trascendental para la Cantata Popular Santa María de Iquique, puesto que, como veremos más adelante, fue él quien le sugirió a Advis que montara la Cantata con Quilapayún para que su obra alcanzara mayor popularidad⁷⁴.

La música de la obra teatral de Alejandro Sieveking, “La remolienda” (1965) fue compuesta por Víctor Jara, quien en esa época trabajaba como director musical de Quilapayún, lo que lo constituye como un camino vinculante entre la labor musical de Quilapayún y el trabajo teatral que este grupo desarrolló, tanto bajo la ayuda y dirección de Víctor Jara, como por las exigencias dramáticas de la Cantata Popular Santa María de Iquique.

En 1967 Advis colaboró con el escritor y dramaturgo Jaime Silva en una obra de teatro cuyo tema central era la conquista de Chile y trataba sobre la oposición entre colonizados y colonizadores. En una de sus partes, el cacique Caupolicán cantaba una canción con el texto de Silva *si quieren esclavizarnos, jamás lo podrán lograr*. “La música de esta obra fue el primer experimento de Advis, en la búsqueda de una síntesis entre ritmos folklóricos y música más elaborada”⁷⁵. Más adelante esta misma canción pasará a ser la “Canción Final” de la Cantata

⁷⁴ HERREROS, Francisco. Una historia dentro de la historia. Entrevista a Rodolfo Parada, director artístico de Quilapayún. *El Siglo*, N° 1.366 (9.066): 28–29, 21 de Septiembre de 2007. P. 28

⁷⁵ CARRASCO, Eduardo. Quilapayún: La revolución y las estrellas. 2ª ed., Santiago, RIL, 2003. P. 150.

Popular Santa María de Iquique. Lo mismo ocurrirá con otra canción utilizada en esta obra, cantada por un grupo de indios, de donde surgiría uno de los trozos más populares de la Cantata, la canción “Vamos mujer”⁷⁶.

A comienzos de 1968 Advis colaboró con Isidora Aguirre, componiendo la música para su obra de teatro “Los que van quedando en el camino”. Esta obra trataba sobre una matanza de campesinos ocurrida en el centro sur cordillerano en 1932. Advis, además de la música incidental, escribió varios textos alusivos al argumento, aunque posteriormente el montaje de la obra no incluyó las canciones, hubo dos que dieron pie a lo que sería al año siguiente la Cantata Popular Santa María de Iquique. De estas canciones derivaron “Soy obrero” y las melodías de las quenás de “A los hombres de la pampa”. “El estilo en que estaban compuestas estas canciones, buscaba elementos de identidad, a través de la composición de melodías que siguieran de cerca la afinación de la guitarra traspuesta, y buscando colores modales que fijaran una forma de música cercana a la canción folclórica”⁷⁷.

En 1969 el dramaturgo Jaime Silva, que ya había trabajado con Advis, presentó en el Teatro de la Universidad de Chile su obra “El evangelio según San Jaime”, que desencadenó gran escándalo. Esta obra buscaba “rehabilitar a su manera las antiguas enseñanzas de Cristo, pero estas doctrinas, vistas desde la perspectiva de las organizaciones derechistas y filofascistas, aparecían como un atentado a la moral pública y a las creencias católicas”⁷⁸. Esto generó diversas manifestaciones en contra, y grupos de izquierda se confrontaron con los atacantes, donde Advis participaba activamente “sentándose en primera fila de la sala, para defender a los actores de los impactos lanzados por los fanáticos”⁷⁹.

Estos hechos confrontacionales despertaron en Advis un interés hacia el conflicto social que por esos años, obligaba a todos los chilenos a tomar partido por uno u otro lado. Advis se interesó por visibilizar los conflictos y las situaciones de injusticia social presentes en la historia de nuestro país.

⁷⁶ *Ibíd.*

⁷⁷ *Ibíd.* P. 151.

⁷⁸ *Ibíd.* P. 150.

⁷⁹ *Ibíd.*

1.3. Obras musicales de largo aliento.

Las obras musicales de largo aliento creadas durante los años sesenta constituyen un antecedente importante a la Cantata Popular Santa María de Iquique, fundamentalmente por sembrar las raíces de lo que sería después una obra que se presenta completamente homogénea e inaugura el formato cantata popular en toda su extensión.

Encontramos dos antecedentes relevantes para la conformación de obras musicales de largo aliento. El primero de ellos consiste en la invención de los discos de 45 y 33 1/3 rpm a fines de los años cuarenta, y el segundo en el Concilio Vaticano II, a partir del cual las misas reemplazan el uso del latín por lenguas vernáculas.

Con la invención de los discos de 45 y 33 1/3 rpm, el single de 45 rpm estuvo vinculado a la música popular y el LP de 33 1/3 a la música clásica. El LP constituía un gran desafío para la música popular, tanto por su mayor costo, lo que dificultaba la venta entre el nuevo mercado juvenil de mediados de los cincuenta, como por la necesidad de contar con más música que la que requería para grabar un disco single por ambos lados⁸⁰. Sin embargo, la música popular que no adscribía a los fundamentos comerciales de la música juvenil, no tenía dificultades para recurrir al largo formato del LP, lo que se aprecia en Chile en el caso de las corrientes derivadas del folclor.

A partir de la segunda mitad de los años sesenta comienza a desarrollarse una nueva idea del LP en música popular, usando el espacio para producir canciones ligadas por un tema o un concepto común. Siguiendo a González et. al., el formato del disco de larga duración proporcionó un soporte que permitía el crecimiento formal de la música popular.

Tras el Concilio Vaticano II se promulga la Constitución Sacrosanctum Concilium en diciembre de 1963, se exige la participación activa de todos los fieles, otorgándole un carácter especialmente formativo a la iglesia. Con ello, se inicia una revolución al interior de la Iglesia Católica visibilizándose especialmente en las misas que reemplazaban el uso del latín por lenguas vernáculas. Este hecho da pie para que ya no sólo las ceremonias litúrgicas se celebraran

⁸⁰ GONZÁLEZ, ROLLE y OHLSEN. Op. Cit. P. 283.

en idioma vernáculo, sino también para que sus oraciones fueran cantadas en las lenguas de cada país.

Junto a estos antecedentes cabe mencionar la importancia que estaba tomando la música andina en estos años, especialmente en Santiago, donde lo que se entendía como folclor estaba dejando de ser sólo la cueca y la tonada campesina. La importancia que estaba teniendo la música andina en la zona central del país significó también un antecedente importante tanto para la conformación de Quilapayún como para creación de la Cantata Popular Santa María de Iquique.

En 1960 Freddy “Calatambo” Albarracín comienza a enseñar folclor andino en el Centro Cultural Pedro Aguirre Cerda, en Santiago, donde formó el grupo Los Calicheros del Norte Grande, realizando espectáculos de *Navidad del desierto*, basado en 22 villancicos recopilados en el norte⁸¹. El trabajo de “Calatambo” Albarracín constituye un antecedente importante para el desarrollo de las obras musicales de largo aliento y especialmente para la Cantata Popular Santa María de Iquique, en tanto música andina y religiosa (católica).

En Argentina nos encontramos con la *Misa criolla* de Ariel Ramírez, estrenada en 1964, en la que se adoptaron géneros e instrumentos criollos y mestizos argentinos a las partes de la misa romana. Con la creación y popularidad de esta obra (difundida ampliamente por Los Fronterizos) se sientan los principales antecedentes para las misas y oratorios populares, que, desde mediados de los sesenta, comenzaron a crearse en Chile, con temáticas religiosas que incorporan géneros e instrumentos latinoamericanos.

La primera de ellas fue la *Misa a la chilena* de Vicente Bianchi, estrenada en 1965 por el Coro Chile Canta en la capilla Santa Adela de Cerrillos y presentada en el programa de Radio Cooperativa “¡Aún tenemos música, chilenos!” de José María Palacios. Bianchi utilizó una serie de géneros folklóricos que estaban en boga en la época, debido al rescate y utilización por el neofolklore:

“... refalosa para el Gloria y trote para el Cordero de Dios- que se transformó en la canción más popular de su misa – pero también música mapuche para el Kyrie, tonada

⁸¹ *Ibíd.* P. 359.

para el Credo y cueca para el Aleluya. Cantada por primera vez a fines de mayo de 1965 durante la inauguración de la parroquia Santa Adela de Santiago, como complemento del oficio religioso, la *Misa Chilena* de Vicente Bianchi marcó un hito en la incorporación de música de raíz folklórica a la liturgia en Chile”⁸².

Esta misa instala un antecedente importante para lo que será más adelante la Cantata Popular Santa María de Iquique, en cuanto a su forma de unidad temática y especialmente el uso de instrumentos de origen latinoamericano en un formato originario de la música religiosa europea.

La popularidad de la *Misa a la chilena* se reflejó en la venta de 12 mil copias del disco, ocupando el tercer lugar entre los LPs editados por Odeón en ese año, que sólo fue antecedida por The Beatles⁸³. Este disco se editó en otros lugares de América, como Perú, Venezuela y Estados Unidos. Esta popularidad se ha mantenido en el tiempo, “en octubre de 1990 el autor dirigió una versión con la Orquesta Sinfónica de Paraguay en Asunción, y en mayo de 1993 fue interpretada por el coro Ina-Naftaplin de Zagreb en la ciudad de Varadzin, Croacia”⁸⁴.

A pesar del éxito, la Iglesia Católica nunca le dio apoyo oficial⁸⁵, aunque en 1968 el Cardenal Silva Henríquez le encargó a Bianchi otra obra religiosa:

“‘Te deum laudamus’, el rito católico de acción de gracias celebrado cada septiembre y que por más de un siglo había sido oficiado en latín. Con letra del sacerdote Felipe Lázaro, fue estrenado en 1970, y en el mismo año Bianchi rubricó este repertorio con su ‘Misa de la Cruz del Sur’ o ‘Misa sudamericana’, que recoge ritmos de diez países del continente como el samba, la zamba, una danza boliviana, el triste, la guarania y la cueca”⁸⁶.

Siguiendo el camino trazado por Bianchi, ese mismo año Raúl de Ramón compone *Misa chilena*. Ésta incluye una variedad de géneros folclóricos chilenos, similar a lo que ya había utilizado en la gira y el LP *Una imagen de Chile* en 1964⁸⁷, donde mostraba “la geografía humana y cultural

⁸² Ibíd. P. 296.

⁸³ Ibíd.

⁸⁴ PONCE, David. Vicente Bianchi. Disponible en <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=82>

⁸⁵ GONZÁLEZ, Juan Pablo, ROLLE, Claudio y OHLSEN, Oscar Op. Cit. P. 296.

⁸⁶ PONCE. Op. Cit.

⁸⁷ “Una imagen de Chile” surgió de una gira que se realizó por América Latina y Estados Unidos organizada por el gobierno de Eduardo Frei, con el fin de difundir la cultura chilena. Este espectáculo, dirigido por Eugenio Dittborn, estaba inspirado en el trabajo de divulgación realizado por los grupos de proyección folklórica desde los años cincuenta. GONZÁLEZ, ROLLE, y OHLSEN. Op. Cit. P.285.

de Chile, de norte a sur, con sus costumbres, vestimentas, música y bailes”⁸⁸. Aparentemente la *Misa chilena* no fue utilizada en liturgia, como la *Misa a la chilena*, aunque fue estrenada en el auditorio de la parroquia Santa Ana en abril de 1965 ante un público mayoritariamente universitario.

Otra obra de similares características que se compuso en esta época corresponde al *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra (Demon, 1965), con la que recoge un formato de obra religiosa para la canción popular. Este oratorio contiene las mismas partes que la misa, utilizando

“... géneros puestos en boga por el neofolklore, como el trote para el Padre Nuestro, cachimbo para la Comunión, que fue la que alcanzó mayor popularidad; y pericono para la Consagración; junto con otros géneros rescatados por Violeta Parra, como el rin para el Cordero de Dios; y parabién para el Credo. Además una tonada para el Ave María, canto a lo divino para el Yo pecador, y cueca nortina para el Gloria”⁸⁹.

Ésta obra fue presentada en la Asociación Cristiana de Jóvenes en septiembre de 1965 con Ángel Parra como solista acompañado de Violeta Parra (en reemplazo de Isabel), Rolando Alarcón, Hernán Álvarez y el Coro Filarmónico Municipal dirigido por Waldo Aránguiz. El mayor aporte de este oratorio, fue haber modificado los textos litúrgicos, reescribiéndolos para apropiarse de ellos desde una perspectiva popular y social.

Ángel Parra también fue un fiel exponente de la Nueva Canción Chilena, no sólo como hijo de Violeta Parra, sino que también producto del desarrollo de su propio repertorio y trayectoria. Podemos agregar también algún tipo de vinculación mayor entre este músico y Quilapayún, puesto que esta agrupación le solicitó a Ángel Parra integrarse como director musical del proyecto, oferta que no prosperó⁹⁰.

Si bien la canción de raíz folclórica fue preponderante en estas misas en las obras populares de largo aliento en general, el rock no quedó ausente de ellas. Desde la segunda mitad de los sesenta se hace partícipe de esta renovación formal de la música popular. En septiembre de 1968, Los Sicodélicos estrenan su “oratorio go – go” llamado “Misa para gente joven” con

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ *Ibíd.* P. 299.

⁹⁰ Carrasco, Eduardo. *Op. Cit.* P. 54.

textos de Orlando Walter Muñoz. Ésta fue una misa de protesta para público juvenil, cuyo texto – recuerda el cantante Francisco Sazo - “pedía perdón por la bomba de Hiroshima, por la guerra de Vietnam, muy contextualizado”⁹¹ en la época. No alcanzó a ser grabada, pero logró dar cuenta de la tendencia de fusión que se desarrollará en los setenta.

Ya no dentro de las temáticas religiosas, y adelantándose al que se considera el primer disco de música popular concebido como un todo, *St. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de The Beatles, en Chile comienzan a crearse obras musicales de largo aliento concebidas para el formato LP. Estas obras incorporan sonoridades y temáticas sociales de la historia latinoamericana y van constituyendo antecedentes sonoros y creativos para la conformación del formato que más adelante instaurará Luis Advis con la Cantata Popular Santa María de Iquique.

La primera de éstas corresponde a *Una imagen de Chile* de Los De Ramón (RCA, 1965) que incluyó catorce canciones⁹² compuestas por Raúl De Ramón para la gira del mismo nombre realizada en 1964, que fueron grabadas con la participación del cuarteto de neofolclor Los de Santiago.

En el mismo año nos encontramos con *Sueño americano* de Patricio Manns (Demon, 1965). Esta obra constituye un hito, tanto en la carrera de intérprete y compositor de Patricio Manns, como por el precedente que estableció en el movimiento de la Nueva Canción y su orientación abierta a otros escenarios sociales y culturales. “Sueño americano” no tiene una progresión evidente, por lo que deja “este coral folklórico más como un mosaico de canciones sobre ritmos latinoamericanos, que como una obra unitaria”⁹³.

Esta obra establece un antecedente importante para lo que será más adelante la Cantata Popular Santa María de Iquique, en el sentido de ya no es sólo la geografía física y cultural la que aparece en las obras de largo aliento, sino que comienza a ser relatada la historia a través de este

⁹¹ PONCE, David. Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956 – 1984). Santiago, Ediciones B/ Comisión de Publicaciones de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, SCD, 2008. P. 103.

⁹² En el LP las canciones se agruparon en siete zonas geográfico-culturales, definidas como Norte Grande, Norte Chico, Los Pueblos, Zona Central, Arauco, Chiloé y Patagonia y Tierra del Fuego. (GONZÁLEZ, ROLLE y OHLSEN. Op. Cit. P. 285)

⁹³ *Ibíd.* P.290.

tipo de obras. *Sueño americano* incorpora la historia como elemento que le da unidad al relato, idea que se repitió al año siguiente con “Adiós al 7° de línea” (RCA, 1966) de Guillermo Bascañán y Jorge Inostroza, que incorpora la historia, aunque ahora con una temática de corte nacionalista.

Ese mismo año Ángel Parra musicaliza poemas de Pablo Neruda, incorporando ilustraciones de pintores amigos del poeta, creando el libro de poemas de gran formato *Arte de pájaros* (Demon, 1966). Éste es una “inérita relación entre poesía, artes visuales y canción popular, muy propia de la época en que arte y música popular se daban la mano”⁹⁴. Dos años después Ángel Parra compone “Chile de arriba abajo” (Arena, 1968) sobre textos de Manuel Rojas.

Estas obras musicales de largo aliento las consideramos antecedentes a la Cantata Popular Santa María de Iquique, fundamentalmente, porque ampliaron el formato de la canción popular usando instrumentos y ritmos latinoamericanos, y también porque a través de ellas comienza a incorporarse la historia como elemento fundamental del relato. Siguiendo al musicólogo Alfonso Padilla⁹⁵, éstas constituyen una serie de canciones basadas en géneros musicales diferentes, unidas por una temática o un relato común, y no presentan una unidad orgánica musical como lo hiciera la Cantata Popular Santa María de Iquique, obra concebida como un todo de comienzo a fin.

2. Nueva Canción Chilena.

La Nueva Canción Chilena fue una corriente musical que logró constituirse en movimiento cultural desde inicios mediados de los años sesenta y que, desde 1969, sirvió como plataforma para la campaña presidencial de Salvador Allende de 1970. Este movimiento tuvo una importante repercusión en la música de raíz folclórica chilena y latinoamericana. Su nombre se debe a Ricardo García, quien organizó el “Primer Festival de la Nueva Canción Chilena” en 1969.

⁹⁴ *Ibíd.* P. 292.

⁹⁵ PADILLA, Alfonso. Santa María de Iquique, Cantata Popular. Instituto de Musicología, Universidad de Helsinki, Finlandia. 1992. Disponible en http://www.quilapayun.info/ecrits_articles/04_art_Padilla_esp.pdf. [Consulta: 26 / 07 / 2009.]

El objetivo de este festival era “reunir la serie de expresiones (canciones, trozos instrumentales, trabajos de conjuntos) surgidas en los últimos años y que contrastaban de algún modo con lo que en las décadas anteriores solía entenderse como ‘música típica’ o ‘tradicional’”⁹⁶ representada en las creaciones de compositores como Nicanor Molinare, Vicente Bianchi y Francisco Flores del Campo, y en las interpretaciones de los grupos vocales como Los Cuatro Huasos y Los Huasos Quincheros.

Esta música tradicional se caracterizaba por el uso de instrumentos como la guitarra, el acordeón y el arpa, que acompañaban arreglos vocales de varias voces distanciadas por cierto intervalo, donde se destacaba el bajo en una voz solista. Los acordes usados se remitían a las tríadas fundamentales y la rítmica acompañante se mantenía dentro de los márgenes establecidos por la tonada y la cueca. Los textos de las canciones se referían genéricamente a una vida rural idílica, combinando la geografía y el paisaje de Chile con un sentido patriótico que envolvían al huaso y a la campesina.

Desde mediados de los años cincuenta se propusieron nuevos modos interpretativos y modificaciones en los esquemas de esta canción tradicional, que poco a poco fueron delineando un camino que llevó a la posterior formación y consolidación de la Nueva Canción Chilena.

Los antecedentes de este movimiento se remiten a la música de proyección folclórica, y especialmente al neofolclor, que encontró lugar en los diversos festivales que se realizaron desde fines de los años cincuenta. Por ello es necesario hacer alguna referencia a esta corriente, especialmente enfatizando en su contribución al desarrollo de la Nueva Canción Chilena.

Es importante mencionar los trabajos de Margot Loyola y del grupo Cuncumén, que en los años cincuenta contribuyeron a establecer una plataforma artística desde la cual se impulsó la renovación de la música de raíz folclórica que se dio en Chile en los sesenta. Con ellos se institucionaliza un concepto de folclor, se consolida en un repertorio y una forma de acercarse a

⁹⁶ ADVIS, Luis. Breve historia de la Nueva Canción Chilena. En: ADVIS, LUIS Y GONZÁLEZ, JUAN PABLO (Eds), Clásicos de la música popular chilena, Volumen II, 1960 – 1973, Raíz Folclórica, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998. P. 22 -23.

estas manifestaciones, estableciendo una relación entre el folclor, la academia universitaria y la industria musical⁹⁷. Cabe mencionar también que el grupo Cuncumén tuvo una marcada importancia en el trabajo que realizara más adelante Víctor Jara como uno de los grandes exponentes de la Nueva Canción Chilena.

El neofolclor, por su parte, más que rescatar géneros musicales, buscó nuevos modos de interpretarlos, incorporando al repertorio estilos que estaban desarrollándose en Argentina. Estos nuevos modos de interpretar el folclor incorporaban una estética estilizada que se expresaba un formalismo musical y armonías excesivamente arregladas de los elementos folclóricos (llevándolos al extremo del folclorismo⁹⁸). Eduardo Carrasco, de Quilapayún, lo describe así:

“Esas canciones de tarjeta postal hablaban inofensivamente del arriero, de la lavandera y del ‘huaso’, y eran interpretadas con voces dulces y entonadas por estos jóvenes de zapatos impecables. A nosotros estos grupos no nos gustaban nada.”⁹⁹.

A pesar de la corta vida de esta corriente, que “apareció como un chispazo que captó la atención de la industria discográfica, en ansiosa búsqueda de una propuesta juvenil relacionada con el folklore”¹⁰⁰ germinó los antecedentes del importante movimiento cultural de finales de los años sesenta y principios de los setenta, la Nueva Canción.

Los grupos pertenecientes al neofolclor incluyeron nuevas canciones en su repertorio, convirtiéndose en los primeros intérpretes de importantes compositores y poetas populares que comenzaron a aparecer en la escena musical de la época, como Violeta Parra, Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón y Patricio Manns. Uno de los frutos más evidentes que dio esta corriente musical fue la popularización que le dieron a la música de raíz folclórica y chilena, ya que las radios comenzaron a difundir este tipo de música y el público comenzó a valorar la música popular nacional. A partir del acercamiento, aunque ingenuo, a las tradiciones populares y la incorporación de temas de la historia de Chile a la música, se fue obteniendo una visión un

⁹⁷ GONZÁLEZ, ROLLE, y OLSHEN. Op. Cit. P. 311.

⁹⁸ En el sentido que propone Josep Martí en El folclorismo. Uso y abuso de la tradición, Barcelona, Ronsel, 1996.

⁹⁹ CARRASCO. “Quilapayún...” P.19.

¹⁰⁰ GONZÁLEZ, ROLLE, y OLHSEN. Op. Cit. P.356.

poco más profunda de nuestro país, particularmente centrando la mirada desde el pueblo, ya no como un “otro”, sino como protagonista.

Recogiendo los frutos que estaba dejando el neofolclor comienzan a aparecer los que serían más adelante los grandes exponentes de la Nueva Canción Chilena, quienes se desprenden de este camino y siguen un rumbo propio. Sobre esto Ricardo García planteaba en mayo de 1973:

“Durante años la música chilena había sido un muestrario de paisajes, de amores entre la china y el huaso, de alamedas y sauces, puestas de sol, trillas y cantaritos de greda. Pero tras ese paisaje tan idílico estaban las luchas campesinas, el hambre, las masacres, la tierra mal repartida”¹⁰¹.

Este cambio de perspectiva que propuso la Nueva Canción Chilena respecto a cómo entender lo popular (y de esta manera cantarle desde otra mirada) fue heredado de Violeta Parra, investigadora, intérprete y creadora, quien a partir de una de sus composiciones emblemáticas, de la que ya hablamos anteriormente, “El gavián”, marcó un hito importante en el desarrollo de este movimiento.

2.1. Violeta Parra.

Violeta Parra es considerada como la sembradora de lo que germinaría más adelante como el movimiento de la Nueva Canción Chilena, puesto que contribuyó a cambiar el foco con el que se miraba a los sectores populares y se definía como lo auténtico por parte, tanto de los folcloristas, como de la academia y los medios de comunicación.

Más allá de su ámbito como investigadora, contribuyó al movimiento de la Nueva Canción a partir de sus creaciones, que desde 1955 refleja en sus grabaciones una fuerte influencia de la poesía campesina, lo que más adelante se definió como lo más auténtico de la idiosincrasia chilena¹⁰². Sus composiciones mostraron nuevas posibilidades expresivas, tanto en la creación como en la interpretación. Sus canciones, de gran fuerza poética, y su interpretación con nuevas formas de rasgueos y la utilización de instrumentos poco conocidos (lo que ya había antecedido

¹⁰¹ GARCÍA, Ricardo. La Nueva Canción Chilena también vencerá. *Ramona*, 2 (27): 27-31, Mayo 1973.P. 30.

¹⁰² Advis, Luis. “Breve historia...”P. 33.

Raúl de Ramón en los cincuenta) inspiraron a los más jóvenes compositores y autores a buscar desarrollar sus trabajos musicales siguiendo estas novedosas propuestas.

Lo que habitualmente se llama folclor (y que hasta fines de los años cincuenta era la definición hegemónica de este concepto) “es una mediación que establece un recorte y una simbolización, a menudo, un dispositivo externo de representación que establece un recorte y una simbolización, a menudo de carácter esencialista, de las culturas populares o representadas”¹⁰³. El folclor de los años treinta y cuarenta, entendido de manera estereotipada, logró establecer una alianza con los medios masivos de la época (radio, disco y cine sonoro) y la academia¹⁰⁴. Esta alianza permitió una instalación del mundo popular (entendido de esa manera exotizada) en los dispositivos de representación de la industria cultural que, en acción concertada con el Estado, contribuyeron a la “modernización” del folclor, “convirtiéndolo en fundamento de un universo simbólico representativo de toda la nación”¹⁰⁵, instalando “macrorrelatos identitarios, funcionales a la unificación de comportamientos y a la legitimación de una política cultural estatal”¹⁰⁶.

El establecimiento de géneros musicales representativos como nacionales es resultado fundamental de la instalación de macrorrelatos sobre los prototipos simbólicos nacionales, y en Chile estos se tradujeron casi exclusivamente en la cueca y la tonada campesina. En este sentido, la obra de Violeta Parra se desarrolla sobre este escenario, y frente a él instala aportes novedosos y críticos que inspirarán el desarrollo de la Nueva Canción Chilena.

Una de las inspiraciones más importantes que tuvo tanto Violeta Parra y todos quienes en los sesenta darían forma al movimiento de la Nueva Canción Chilena tiene que ver con la relación entre canción popular y política. A partir de la segunda década del siglo XX comienza a manifestarse en la escena política, el desarrollo de un movimiento popular organizado conocido como el movimiento obrero. Dentro de este movimiento fue configurándose un nuevo prototipo

¹⁰³ TORRES, Rodrigo. Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, 58 (201): 53 – 73. Enero – Junio 2004. P. 54.

¹⁰⁴ Por medio de la instalación de importantes folcloristas al interior de la academia, como el trabajo realizado por Margot Loyola en la Universidad de Chile.

¹⁰⁵ TORRES, Rodrigo. “Cantar...” P. 54

¹⁰⁶ *Ibíd.* P. 55

simbólico del ‘pueblo’ con su correspondiente ‘universo de reconocimiento’¹⁰⁷, ámbito desde el cual:

“los cantos comprometidos participarán eficazmente en una nueva ritualización del conflicto social, en donde el signo de la lucha será la marca distintiva, asociada a la imagen de un pueblo movilizado y organizado. Estos cantos constituirán una de las principales fuentes de un repertorio simbólico que cristalizará en un nuevo relato épico, de largo aliento, de los ‘sujetos populares’. Relato y épica serán por décadas los pilares del vínculo entre arte y política, y el fundamento del movimiento artístico chileno más importante en esos años”¹⁰⁸.

La experiencia migratoria a la capital que sufrió Violeta Parra y su familia fue algo que estuvo presente durante todo su desarrollo creativo. Esta experiencia estuvo asociada a las nociones de pérdida de origen y desarraigo. Desde su instalación en Santiago en 1932, se dedica a cantar en locales nocturnos canciones de moda, hasta profesionalizarse como artista folclorista (representante de la llamada música típica) y ocupar los espacios en el circuito de los espectáculos de variedades, la radio y el disco.

En 1953 hace un giro radical en su trabajo, cuando renuncia a la pasiva reproducción del estereotipo campesino instaurado en el medio urbano, asumiendo en vez, “el modelo *performático* tradicional de la cantora campesina, que gradualmente tensionará hasta el punto de la transgresión”¹⁰⁹, dedicándose a la recolección en terreno y al aprendizaje del oficio de poetas populares, justo cuando el mundo campesino enfrenta la presión definitiva del cambio modernizador (urbanización e industrialización). Desde este momento Violeta Parra comienza a realizar una triple actividad de investigadora, intérprete y creadora.

En el conjunto de la obra de Violeta Parra es posible encontrar dos actitudes que destacan como elementos decisivos en el desarrollo de la canción popular:

“Una es la valoración central asignada a la oralidad y a las tradiciones populares, con todo lo que ello comporta en relación a la creación artística. Otra es la capacidad de transitar en distintos dominios expresivos vinculándolos en un imaginario común, una dinámica de intertextualidad surgida desde el imperativo de expresarse con una apertura desprejuiciada a la mezcla, de aventurar el gesto más allá de lo convencional”¹¹⁰.

¹⁰⁷ *Ibíd.* P. 56

¹⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁹ *Ibíd.* P. 58.

¹¹⁰ *Ibíd.* P. 61.

Ambos elementos llevarán al replanteamiento, desde otra perspectiva, de su práctica de la canción popular, conjugando tres elementos complementarios: *performance*, textos y músicas. La conjugación de estos tres elementos son los que sientan las bases de la Nueva Canción. La *performance* se utiliza como una comunicación eficaz con el público, transformando el espacio de *performance* artística en un espacio de reivindicación “de identidades y de prácticas sociales que interpelan su lugar y sentido en la trama de relaciones de poder en la sociedad moderna”¹¹¹.

Violeta Parra elaboró un estilo de *performance* funcional a una comunicación directa y espontánea con el público, que será “la base de una liturgia del evento – canción con eje en la figura del cantor”¹¹². Este estilo será la base del tipo de evento y *performance* musical más característico e importante durante el desarrollo de la Nueva Canción Chilena, del cual hablaremos más adelante: las peñas. “En ellas cristalizó el nuevo ritual de comunicación entre cantor y público, anulando la distancia que los separa en el formato de los espectáculos de variedades”¹¹³.

Desde el punto de vista poético, se enfatiza una narrativa de tono testimonial y en una temporalidad que remite a la de las antiguas tradiciones de la poesía popular, rompiendo el formato convencional de la canción urbana. Este tono y temporalidad instauran una alternativa al estereotipo predominante en el folclor, constituyendo el fundamento de una canción épica durante los años sesenta¹¹⁴.

Esta música, en tono testimonial y en una proximidad a la temporalidad de los poetas populares, recupera la importancia del relato en la canción. Es decir, constituye un canto para ser escuchado en silencio, lo que, por una parte, restringe la posibilidad de improvisación lúdica y del despliegue sonoro por sí mismo, y por otra, se distancia del baile y la dimensión festiva.

La imagen de sí mismo es otro elemento a considerar, cosa que Violeta Parra construyó en estrecha relación de identidad con el “otro” popular, instalando un nuevo paradigma del artista

¹¹¹ *Ibíd.*

¹¹² *Ibíd.* P. 62.

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ *Ibíd.*

popular y estatuto de una “nueva autenticidad”, aspecto que estará presente durante el desarrollo de la Nueva Canción Chilena, y también en la Cantata Popular Santa María de Iquique, puesto que sus intérpretes fueron uno de los exponentes más importantes de este movimiento: el grupo Quilapayún y sus ponchos negros.

Violeta Parra sobrepasó la función exclusivamente lúdica o livianamente amorosa de la canción popular, pues amplió, diversificó y profundizó el registro temático en sus canciones, incorporando temáticas que, Rodrigo Torres analiza en tres ejes principales: el mundo, lo humano y lo divino.

El eje *mundo* se refiere “a su experiencia en la sociedad chilena, condensada en una representación dualista, de pares opuestos: patrón / trabajadores, ricos / pobres”¹¹⁵. Esta visión del mundo se mantendrá presente durante el movimiento de la Nueva Canción Chilena, en que la pobreza y la injusticia aparecen como telón de fondo de la vida social, y sus canciones se caracterizan por el uso de un lenguaje directo y de oposición de categorías prototípicas.

El eje *lo humano* representa a la condición humana y sus problemas trascendentales, y se presenta de un modo dramático “en el *continuum* vida – muerte”¹¹⁶. “En la tensión vida – muerte, y en todo el espectro de su cruda contingencia, es donde instalará radicales preguntas por lo humano y su sentido”¹¹⁷. Este eje se deja ver en “El gavián”, obra de largo aliento, que como ya se mencionó, constituye un antecedente importante a la Cantata Popular Santa María de Iquique, tanto por la extensión del formato de canción, como por la temática que se instala, de lucha contra la muerte y la premonición de un dramático final.

El eje *lo divino* presenta la dicotomía entre lo religioso (lo divino como actitud trascendente) y la Iglesia como institución que administra la religión oficial. En esta dicotomía se entiende además a lo divino como la religiosidad del oprimido, mientras que a la Iglesia la entiende como las estructuras del poder que manipulan la verdad de manera oscurantista. Este eje también

¹¹⁵ *Ibíd.* P. 63.

¹¹⁶ *Ibíd.* P. 64.

¹¹⁷ *Ibíd.* P. 65.

estará presente en el repertorio de la Nueva Canción, aunque no de manera tan central como los otros dos ejes.

En el desarrollo cultural e intelectual que se hizo sobre el folclor desde comienzos del siglo XX en Chile, se construyó una representación sobre las identidades populares como “lo otro” del sujeto moderno, como una alteridad naturalizada en torno a los valores de la ruralidad, la oralidad y el arcaísmo. De esta forma, el folclorismo constituyó un relato de subordinación de la identidad y cultura de los sujetos populares, que permanecían como “residuos” de los proyectos modernizadores en Chile y América Latina.

“Los procesos de selección, apropiación y legitimación de la ‘música popular’ entendida como ‘música folclórica’ buscaron, ciertamente, construir una imagen totalizante de la cultura popular chilena expresada en el deseo de un *mapa folclórico* de la nación”¹¹⁸.

En este proceso Violeta Parra instala el reconocimiento de lo popular en la cultura de masas, encontrando en ella la poética de la canción popular un lugar de “consolidación en lo que se llamará la ‘proyección folclórica’ en la música chilena del siglo XX y, desde este lugar, ella influirá considerablemente en el posterior surgimiento del complejo cultural y musical denominado Nueva Canción Chilena en los años setenta”¹¹⁹.

La Nueva Canción Chilena incorpora esta perspectiva en su discurso sobre lo popular, donde sus usos se articulan en torno a la construcción de la identidad cultural y política de los años sesenta y setenta. En este sentido, el lugar de la identidad en la creación musical devino en un espacio cargado de significados políticos y sociales que, en gran parte, se construyen desde los conflictos sociopolíticos de la época.

Con Violeta Parra emerge una nueva versión de la canción popular chilena de raíz folclórica en el circuito de la industria musical local, que en su punto inicial se basa en la negación del estilo dominante de la canción folclórica de entonces, que representaba el prototipo oficial de la “chilenidad” basado en el modelo de la hacienda. Este mismo camino continúa con los

¹¹⁸ OSORIO, Javier. Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena. En: Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM – AL, Buenos Aires, 2005. Disponible en <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/javerosorio.pdf>. [Consulta: 26 / 08 / 2008.] P. 6.

¹¹⁹ *Ibíd.* P. 8.

exponentes de la Nueva Canción Chilena, buscando la reivindicación de una autenticidad oculta en la estética de la simulación en la que los valores formales eran los preponderantes en el tipo de folclor hegemónico en la época. Esta reivindicación y reelaboración de una autenticidad oculta llevaba implícita una noción de lo propio, abarcando tradiciones que estaban fuera del prototipo oficial del folclor, es decir, las manifestaciones culturales indígenas y campesinas de otras regiones.

Además de “El gavilán” hay dos composiciones de Violeta Parra que son importantes de destacar, especialmente por la contribución que hicieron al surgimiento de la Nueva Canción Chilena y de la Cantata Popular Santa María de Iquique. Una de ellas es “Yo canto la diferencia” por la redefinición que estableció sobre “los significados de lo popular como espacio de una ‘autenticidad’ imaginada por las narrativas nacionales y permite, con ello, la construcción de una identidad cultural y política desde la cual los sujetos demandaran una relectura de las relaciones hegemónicas en la sociedad”¹²⁰.

a) Yo canto la diferencia.

Esta canción, compuesta y grabada en 1960, define de manera precisa los elementos fundamentales de la poética de Violeta Parra sobre la canción popular e instala poéticamente una diferencia sociocultural mientras “elabora desde una musicalidad ligada a lo ‘folclórico’, una representación de los sujetos populares en la moderna cultura de masas, superando los límites que definen a ambas expresiones culturales”¹²¹.

Torres plantea que la figura rítmico-melódica del canto y la guitarra acompañante representan características de la tonada tradicional, música difundida desde inicios del siglo XX por la industria cultural, pero también esta canción presenta inflexiones modales en la estructura formal de la canción dando cuenta de sonoridades y armonías propias del canto a lo poeta, tipo de composición y práctica poético-musical que caracteriza buena parte del folclor campesino chileno¹²².

¹²⁰ *Ibíd.* Pp. 9–10.

¹²¹ *Ibíd.* P. 11.

¹²² TORRES. “Cantar...”

Según propone Osorio¹²³, además de una estructura musical basada en la repetición constante de breves figuras musicales, el aspecto más característico de esta canción es la importancia del carácter narrativo presente en el texto. En esta canción Violeta Parra, situada en el contexto de las “fiestas patrias” del 18 de septiembre, solicita ser escuchada por los espectadores de la puesta en escena nacionalista (acompañada por la parada militar, el juramento a la bandera y la presencia de las autoridades de gobierno y de la Iglesia). En este espacio, “la representación de lo popular se infiltra en los espacios hegemónicos de la nación, al mismo tiempo que es invisibilizada por la performance identitaria de la élites dirigentes. Esta yuxtaposición es relevada como una contradicción entre la representación de la nación a partir de sus emblemas (...) y la experiencia y cotidianidad de los sujetos populares en la sociedad chilena a mediados de siglo”¹²⁴.

Esta canción instala una diferencia social y cultural, mientras que elabora, desde una musicalidad representativa de lo folclórico, “una representación de los sujetos populares en la moderna cultura de masas, superando los límites que definen a ambas expresiones culturales”¹²⁵. Con “Yo canto la diferencia” Violeta Parra expresa, desde una dimensión poética, el sentido de su propia práctica musical, construyendo un discurso sobre la música popular que toma sentido a partir del verso “Yo canto la diferencia que hay de lo cierto a lo falso, de lo contrario no canto”.

Este mismo verso es asimilado por la Nueva Canción Chilena como contenido estético fundamental durante la década del sesenta, que busca revelar la verdad, hacer de su música un canto profundo, con contenido y sentido identitario, en clara oposición a la música popular, considerada *música ligera* por estar vaciada de contenido y ligada estrechamente a la producción comercial en masa¹²⁶.

¹²³ OSORIO. Op. Cit.

¹²⁴ *Ibíd.* P.11.

¹²⁵ *Ibíd.*

¹²⁶ ADORNO, Teodoro. Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12. Madrid, Akal, 2003. P. 19.

Otra de las canciones fundamentales de Violeta Parra que inspiró un camino a seguir por parte de la Nueva Canción Chilena es “Y arriba quemando el sol”, la cual ilustra el proceso integrador de las manifestaciones musicales campesinas e indígenas de otras regiones. Esta canción también constituye un antecedente a la Cantata Popular Santa María de Iquique, especialmente por la exploración dramática que hace de la condición de vida de los mineros del norte chileno.

b) Y arriba quemando el sol.

Con esta canción (Recordando a Chile (una chilena en París), 1965, Chile: Odeón) Violeta Parra establece un contraste radical con el estereotipo del pueblo festivo, pues la compone en “estilo nortino” (basado en un tipo de danza andina) y habla de las dramáticas y precarias condiciones de vida y de trabajo de los mineros del norte de Chile. Estas condiciones se expresan en la austeridad de elementos musicales de esta canción, “construida a base de una nota ‘rítmica’, insistentemente repetida, que se desplaza descendentemente por el acorde de tónica”¹²⁷.

En la versión que grabó en París en 1963 no incluye la base armónica tradicional de la canción popular (guitarra) y el acompañamiento del canto consiste en una base rítmica lograda con instrumentos de percusión vernáculos, como bombo, caja y matraca, y se acompaña además de una quena haciendo una clara referencia a las culturas del altiplano andino, que luego serán una marca estilística crucial en la Nueva Canción Chilena.

Por otro lado, el texto hace referencia a la decepción que Violeta Parra debe afrontar al encontrarse con la precaria situación de los trabajadores de la minería del Norte grande de Chile. En la primera estrofa de esta canción se describe la decepción que sufre Violeta Parra al conocer esta situación, extrapolable a la de otros trabajadores de la minería a lo largo de Chile (“oro, salitre y carbón”):

Quando fui para la pampa
llevaba mi corazón contento
como un chirigüe,
pero allá se me murió,

¹²⁷ TORRES. “Cantar...” P. 68.

primero perdí las plumas
y luego perdí la voz,
y arriba quemando el sol.

Con el verso, que ocupa como estribillo a lo largo de la canción, “Y arriba quemando el sol” denuncia la injusticia, el dolor y el sufrimiento a que están sometidos estos trabajadores, que no sólo sufren la injusticia social (reflejada en sus precarias condiciones laborales) sino también son víctimas de las fuerzas de la naturaleza (el sol), que potencia (quemando) estas injusticias sociales. Esta frase - estribillo se potencia con la estructura de la canción, en que cuando la secuencia armónica vuelve a la tónica, salta una octava para finalizar la estrofa con este verso, haciendo una síntesis y potenciando el efecto dramático de la canción.

La sexta estrofa de la canción hace alusión a la muerte y la desolación de “un pueblo muerto”. Habla de la muerte de manera real y concreta pero también de la muerte en sentido metafórico:

Paso por un pueblo muerto
se me nubla el corazón,
aunque donde habita gente
la muerte es mucho peor,
enterraron la justicia,
enterraron la razón,
y arriba quemando el sol.

Al hablar de la muerte de manera real y concreta lo hace describiendo un pueblo vacío, donde sus habitantes han dejado de existir, pero no sus construcciones. Esta situación ocurre especialmente en los antiguos pueblos salitreros, que fueron habitados mientras los centros productivos estuvieron activos, lugar desde el cual se situará más tarde la Cantata Popular Santa María de Iquique para denunciar la masacre obrera de 1907.

Pero en esta estrofa también habla de la muerte que asecha “donde habita gente”, es decir, de la muerte de los valores republicanos modernos y democráticos: la muerte de la justicia y la razón. Sostiene que esta muerte es “mucho peor” que la otra, pues sin justicia ni razón, todo pueblo se vuelve “muerto” (metafóricamente hablando) y sus habitantes (especialmente los mineros) se arriesgan cotidianamente a perder la vida (concretamente hablando). Esta misma temática, enfoque y estilo son los en 1969 darán vida a la primera cantata popular de Advis.

Siguiendo la inspiración y el aporte que dejara Violeta Parra, la Nueva Canción Chilena amplía su discurso musical sobre el sujeto popular, ya no sólo se trata de hablar de las zonas rurales y sus personajes tradicionales (el campesino, el arriero, las lavanderas, las curanderas) sino que se incorporan en el discurso musical a los trabajadores del mundo urbano y moderno, tales como el obrero, el minero y el poblador. Y en este discurso, deja de describirse de manera ingenua y pintoresca la vida de los sujetos populares y comienza a hablarse también de sus problemas, dolores y conflictos, proponiendo un mensaje reivindicativo de cambio y mejoras sociales.

Junto a estos antecedentes es necesario dar cuenta brevemente del contexto sociopolítico que inspiró la conformación de este movimiento, fundamentalmente enmarcado en la llamada Guerra Fría, que dividía al mundo en dos bloques ideológicos, con directas consecuencias políticas, sociales, culturales y económicas. En América Latina nos encontramos con la Revolución Cubana de 1959 que despertó entusiasmo en todas las corrientes de izquierda de América Latina que vieron en ella un ejemplo a seguir. Estos acontecimientos marcaron diferencias también en el mundo cultural y artístico de Chile, las cuales se hicieron notar entre las posturas “paisajistas” o “costumbristas” del neofolclor y la postura que comenzaron a expresar aquellos que dieron pie a la Nueva Canción Chilena. Sobre esto nos encontramos con que:

“Los autores elevaron el nivel del contenido poético en la letra de las canciones: sin embargo, a contar de 1968-69, en la medida que fue acercándose la elección presidencial –cuando se eligió a Salvador Allende (1970) el ambiente se polarizó, identificándose al Neofolclore con la derecha y a la Nueva Canción Chilena con la izquierda”.¹²⁸

Dentro de esta polarización de posturas políticas, Ricardo García destaca a los artistas, compositores y cantantes de la Nueva Canción Chilena precisamente por su trabajo y compromiso político:

“Ellos eran y son la nueva canción combatiente, decidida, firme, que durante la campaña presidencial levantó también la bandera de la clase obrera. Nunca antes, en ninguna otra parte, los compositores y cantantes habían tenido tan activa participación y con tanto sacrificio y decisión revolucionaria.”¹²⁹

¹²⁸ SALAS, Rosario. Problemática de la música popular en Chile. *Revista Musical Chilena*, 55 (195):65 - 66. Enero – Junio 2001.P. 66.

¹²⁹ GARCÍA. Op. Cit. 30.

El contexto sociopolítico en el que se forja la Nueva Canción Chilena estuvo caracterizado por las fuertes confrontaciones sociales y políticas “en momentos en que se considera que todos los sueños son posibles, que el futuro más luminoso está al alcance de la mano, que el hombre puede dominar y programar su destino”¹³⁰. Esto influyó en que los músicos buscaran “interpretar las aspiraciones sociales de la gente, del pueblo”¹³¹.

La Nueva Canción Chilena se consolidó dentro de este contexto caracterizándose por ser una fuente poderosa de creatividad autóctona y un elemento de defensa de la identidad cultural, y al mismo tiempo, por su “carácter de urgencia, de denuncia, de agitación y de propaganda”¹³². Esta defensa por la identidad cultural se centró en “la recuperación de lo folclórico, de lo autóctono, de lo indígena (...) de la música latinoamericana”¹³³.

Los textos de la Nueva Canción van abandonando progresivamente los temas presentes en la canción tradicional anterior y van mostrando un contenido que se dirige cada vez más a la denuncia social. Este compromiso de la canción con los problemas sociales y de clase se constituye en una de las principales características que diferencia a la Nueva Canción Chilena de otras referencias, previas, paralelas o posteriores. Esta misma cualidad “conduciría irrevocablemente al empleo de interpretaciones vocales que convinieran mejor al sentido de los textos, y que contrastaban fuertemente con la agógica usualmente utilizada; aspecto desarrollado en forma ejemplar por el agresivo conjunto Quilapayún”¹³⁴.

Esta canción asume un rol político que busca el cambio y se desarrolla de manera muy marcada por un modelo modernizador de tipo socialista, un modelo cultural de fuerte connotación ideológica y política.

¹³⁰ PARADA, Rodolfo. La articulación entre tradición y modernidad en la cultura. La Nueva Canción Chilena, 1960 – 1975. Resumen de Tesis para el Doctorado de la Universidad de La Sorbona. París III, Sociologie: Etudes des societes latinoamericaines, 1988. P.3.

¹³¹ Carrasco, Eduardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 26 de junio 2009.

¹³² PARADA. Op. Cit. P. 4.

¹³³ CARRASCO. Entrevistado...

¹³⁴ ADVIS, Luis, “Breve Historia...” P. 25.

Durante este periodo se “va a estructurar institucionalmente un nuevo espacio de desarrollo para el campo cultural, lo que dará un cuadro contextual para lo que será más tarde la NCCH”¹³⁵. Esta progresión institucional incita a la creación basada en los argumentos que entregaban los valores culturales tradicionales. Los compositores usaron los conocimientos aportados por las investigaciones para marcar con cierto aire nacional sus nuevas composiciones, a pesar de que ellos vieran en estos valores tradicionales una manera de alejarse de las corrientes estéticas extranjeras del quehacer nacional.

La confluencia del impulso social con el creativo hará que, iniciados los años sesenta, se produzca un lento desplazamiento hacia una posición hegemónica de lo que comenzaba a ser llamado Nueva Canción Chilena. Este movimiento correspondió al desarrollo de una de las tendencias de la canción popular en Chile, representada por cantantes y compositores que proponían un repertorio que integraba una problematización sobre “los diversos referentes humanos, culturales y socio-políticos en vigor, con una tendencia marcada a abordar sobre todo los temas socialmente conflictuales”¹³⁶.

Otra característica relevante de la Nueva Canción Chilena es que no sólo se constituyó en movimiento dentro del país, sino que tuvo un rol expansivo hacia el resto de América latina, y después de 1973, por el mundo entero. Rápidamente la Nueva Canción dejó de ser exclusivamente chilena convirtiéndose en una Nueva Canción Latinoamericana que tenía vida en distintos países de la región, especialmente en Bolivia, Cuba, Argentina y Uruguay. De igual forma, algunos de estos exponentes de la Nueva Canción Latinoamericana tuvieron una vida artística activa en Chile, participando en festivales y encuentros, como por ejemplo el uruguayo Daniel Viglietti y el argentino Eduardo Falú estuvieron presentes en el Festival de Festivales en 1966.

Más tarde, producto del Golpe de Estado de 1973, y su consecuente dictadura que llevó al exilio a importantes exponentes de este movimiento (especialmente a Europa y el resto de América latina), se produjo la migración de la Nueva Canción Chilena (en discos, cancioneros, memoria

¹³⁵ PARADA. Op. Cit. P. 4.

¹³⁶ *Ibíd.* P. 5.

oral y los músicos¹³⁷). Además de denunciar estos acontecimientos violentos y desgarradores, interesa rescatar el carácter expansivo que tuvo este movimiento, y sobre todo, su capacidad de reinventarse y mantenerse vigente a pesar del tiempo y la distancia. Sobre esto seguiremos más adelante.

Además de este carácter expansivo, es necesario destacar la característica inclusiva y abarcadora que tuvo la Nueva Canción Chilena respecto a los ritmos e instrumentos musicales del resto de Latinoamérica. En palabras de Rodolfo Parada:

“La ‘apertura’ propuesta como nueva lógica creativa, le dará a nuestra música una fuerza de comunicación extra-nacional. En lo latinoamericano esto es evidente: la NCCH favoreció el sincretismo de instrumentos, de ritmos y especies folklóricas y populares del continente”¹³⁸.

Junto con esta apertura al resto de América latina, el movimiento de la Nueva Canción Chilena mantuvo una actitud de apertura hacia la occidentalidad cultural (fundamentalmente Europa), aunque estuvo bastante presente en varios discos de Quilapayún y Víctor Jara¹³⁹, no fue lo más común dentro del movimiento.

Se incorporaron ritmos de otros países, que sonaban a la par con los ritmos y géneros folclóricos tradicionales chilenos, tales como los sones cubanos, zambas y bagualas argentinas, candombes uruguayos, joropos venezolanos, y la mezcla de todos estos ritmos y otros más en canciones de forma libre. Además se incorporaron instrumentos traídos desde otras latitudes, que hasta ese entonces no eran conocidos en Chile, tales como los instrumentos andinos (queñas, zampoñas, charangos), el tiple de Colombia, el cuatro venezolano, el bongó, el cajón peruano, y otros.

Lo característico de la Nueva Canción es el uso de estos ritmos e instrumentos de manera libre y mezclada, sin que necesariamente se corresponda a sus usos tradicionales, sino que se supeditan

¹³⁷ La Nueva Canción y la música andina fueron expresamente prohibidos y sus músicos, en el mejor de los casos, exiliados.

¹³⁸ PARADA, Rodolfo. La Nueva Canción Chilena ha muerto: ¡Viva la música Popular Chilena! 1990. Disponible en www.quilapayun.info. [Consulta: 21 / 12 / 2009.] P. 4.

¹³⁹ Por ejemplo canciones como “Hush-a-Bye” (de Peter Yarrow y Paul Stockey de Inglaterra), “Noche de rosas” (Israel), “El tururururú” (España), las tres editadas en el disco *Canciones Folklóricas de América* (Quilapayún, Víctor Jara, 1967); o “Himno de las Juventudes Mundiales” (Internacional), “Que la tortilla se vuelva” (España) de *Por Vietnam*, 1968; o “Bella Ciao” (Italia) y “Por montañas y praderas” (Himno de los guerrilleros soviéticos) del disco *Basta* de 1969.

a la composición. Este libre uso de ritmos e instrumentos latinoamericanos en la canción fue una de las características que más ha trascendido de la Nueva Canción Chilena, que se mantiene presente aún en la música popular nacional. Este sentido latinoamericanista presente en la Nueva Canción Chilena, se puede ejemplificar, en palabras de Eduardo Carrasco, de la siguiente manera:

“Piensa tú que la canción que más identifica a nuestro grupo, y que la hicimos nosotros además, es una canción en joropo venezolano, ‘La muralla’, con un texto de un cubano que es Nicolás Guillén, y hecha por nosotros, entonces eso te da una idea del carácter mestizo que tiene”¹⁴⁰.

Otra característica relevante de la Nueva Canción Chilena fue la reflexión crítica que se dio respecto al uso de la técnica musical. Violeta Parra fue la primera que hizo sobresalir en su obra la conjunción entre el nuevo contenido del discurso y la puesta en cuestión de la técnica. En su obra se encuentran definidas algunas líneas de desarrollo que van a mostrar el camino a seguir de la canción popular: “ampliación de la visión de mundo, influencia creciente de la poesía, introducción de nuevos instrumentos, materiales y procedimientos provenientes de otros contextos musicales, extensión formal de la canción a partir de su forma periódica y breve para realizar incursiones en las formas más extendidas, etc...”¹⁴¹

A partir de los años sesenta, con todos estos procesos descritos ocurriendo en simultáneo “la canción chilena cambia de signo y de carácter: de una expresión puramente rural y local, deviene una expresión urbana y nacional. La canción popular chilena, cuando se transforma en NCCH, es una canción que llega a la ciudad y se consolida en estrecha relación con los referentes de la vida ciudadana”¹⁴².

Según Parada, la característica central de la Nueva Canción Chilena consiste en que con ella, por primera vez en el dominio de la música popular, los creadores se plantearon los problemas propios al desarrollo de una expresión artística. Ellos se plantearon “problemas de forma, de

¹⁴⁰ CARRASCO. Entrevistado...

¹⁴¹ PARADA. “La articulación...”. P. 5.

¹⁴² *Ibíd.* P. 6.

estructura, de armonía, de tema, de poesía, de instrumentación, de interpretación”¹⁴³. Con este movimiento se

“torna evidente la dificultad de asumir la cultura chilena de manera pluralista y hace tomar conciencia de la necesidad de poner en cuestión los límites de la identidad nacional. Se engendra entonces una nueva ‘actitud’ frente a lo que hay que entender como tradición.”¹⁴⁴

La Nueva Canción posibilitó tener una mirada atenta y contemporánea sobre los materiales creativos, desarrollando un arte musical de carácter nacional, ligado al mundo y a la actualidad. Los aportes técnicos fueron también elementos importantes dentro de esta corriente musical, especialmente por medio de “la introducción de concepciones renovadas en relación a la estructura musical, a los usos armónicos, a la versatilidad de los acompañamientos instrumentales, a la preocupación por el color”¹⁴⁵.

Otra característica relevante de este movimiento es su pretensión identitaria, en el sentido de que plantea el problema de la defensa de los valores de la tradición popular, la independencia y la autonomía cultural. Al mismo tiempo, esta pretensión de identidad resulta un factor de síntesis cultural, puesto que la Nueva Canción Chilena fue un movimiento de intención nacional, ya que la diversidad de fuentes buscó “su síntesis nacional para unir regiones, culturas, hombres”¹⁴⁶ abriendo así la posibilidad de “una imbricación nacional de nuestra música, sin por ello negar el desarrollo natural regional de nuestra cultura”¹⁴⁷.

La estructura de los textos de las canciones de este movimiento, conservaron gran fidelidad “a las habituales formas estróficas de la práctica secular. Impecables redondillas o seguidillas, octavas o décimas, con rigurosa rima asonante, entregaban la unidad formal necesaria a las canciones”¹⁴⁸. En los últimos años de la década del sesenta, comenzaron a aparecer las estructuraciones mayores (de tendencia dramático – teatral), lo que constituye el verdadero aporte de la Nueva Canción Chilena. En estas “se vertebraban textos de una respetable

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁷ *Ibíd.*

¹⁴⁸ ADVIS, Luis. “Breve Historia...” P. 38.

extensión, los que, en gran parte, lograban cumplir con el clásico precepto de la unidad en la variedad”¹⁴⁹.

Las formas musicales simples siguieron estas estructuras textuales, donde la forma “canción” mantuvo su relación tanto con los estilos tradicionales de estrofa estribillo como en la tonada o en la refalosa, pero también con el complejo y singular estilo de la cueca. La Nueva Canción incorporó el uso de formas regionales del sur y el norte de Chile, destacándose especialmente el rin, impulsado por el “Rin del angelito” de Violeta Parra.

La música instrumental se desarrolló dentro de este movimiento, fundamentalmente gracias al impulso de agrupaciones como Inti – Illimani y, en menor medida, Quilapayún. Ya no se trataba de acompañar a un solista, sino que de “una serie de nuevas posibilidades expresivas ofrecidas por la autonomía de cada instrumento participante, en su propio valor”¹⁵⁰.

Como caracteriza Luis Advis, el desarrollo que se hizo durante la Nueva Canción de estructuras complejas llamadas cantatas, exigieron una nueva variante en las formas musicales, que incluyeron “secuencias extensas que, al modo de la tradición docta, se desplegaban mediante la alternancia de partes habladas (relatos) y cantadas (canciones atingentes o desprendidas formalmente del modelo originario), incluyendo desarrollos instrumentales (preludios, interludios) de textura más libre y hasta parabólica”¹⁵¹.

La Nueva Canción Chilena ya había presentado un antecedente de esta complejización de la estructura de la canción con el “El gavilán” de Violeta Parra, “donde la tradicional forma canción es sustituida por un desenvolvimiento eminentemente dramático, al paralelizarse y alterarse el transcurso melódico, rítmico y agógico de acuerdo con la intencionalidad de los versos”¹⁵².

De manera similar, la ya citada canción “La muralla”, compuesta colectivamente por Quilapayún sobre un poema de Nicolás Guillén, que al cambiar el recurso del estribillo en una sección casi

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ *Ibíd.* P. 39.

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² *Ibíd.*

programática, en contraste con las estrofas en “tempo”, ritmo y proyección textual, anuncia de alguna manera esta complejización y ampliación de la estructura de la canción.

Otra característica de la Nueva Canción corresponde a su organología. Paulatinamente este movimiento, desde sus inicios, fue incorporando instrumentos musicales venidos de diversas latitudes, especialmente originarios de otros países latinoamericanos, como el bombo legüero argentino, el tiple colombiano, el cuatro venezolano, el rondador ecuatoriano y los instrumentos del altiplano andino como la quena, la zampoña y el charango. Se incorporan también otros instrumentos, ya no necesariamente de origen latinoamericano, como el banjo norteamericano (Payo Grondona), instrumentos electroacústicos o electrónicos (Los Jaivas, Los Blops¹⁵³), e instrumentos de tradición docta como el violoncello y el contrabajo, especialmente a partir de la Cantata Popular Santa María de Iquique.

Para Advis, lo más relevante de los aportes que hizo la Nueva Canción a la música latinoamericana en general, consiste en “la formación de conjuntos que desarrollan admirablemente las virtualidades expresivas de los instrumentos latinoamericanos (...) enriquecidos por la evolución de las técnicas interpretativas, cada vez más perfeccionadas.¹⁵⁴” Esto, junto al trabajo que desarrollaron algunas de estas agrupaciones con compositores de tradición docta (sobre lo que profundizaremos más adelante) llevó al perfeccionamiento de las técnicas instrumentales. Ejemplo de esto puede verse en la interpretación de la quena, pentatónica por excelencia, que tuvo que adecuarse a las nuevas exigencias cromatizantes y a las necesidades de “mayor sinuosidad de las curvas melódicas y saltos interválicos desusados, con la consecuente ampliación de las extensiones melódicas”¹⁵⁵.

Respecto a la rítmica, los músicos de la Nueva Canción frente al uso de la tonada, la cueca y la refalosa tradicionales, incorporan ritmos traídos desde otras regiones del país y del continente: la

¹⁵³ Si bien es discutible la inclusión de estas dos agrupaciones al movimiento de la Nueva Canción Chilena, fundamentalmente por la actitud que tomaron respecto a los problemas sociopolíticos y por el tipo de instrumentación con que se desarrollaron su repertorio, es importante tomarlas en cuenta, no necesariamente como parte del movimiento, pero sí como grupos contemporáneos que tuvieron injerencia en el movimiento de la Nueva Canción, tanto por medio cooperaciones (por ejemplo la participación de Los Blops en “El derecho de vivir en paz de Víctor Jara) como por medio de discusiones y desavenencias.

¹⁵⁴ ADVIS, Luis. “Breve Historia...” P. 39.

¹⁵⁵ *Ibíd.* P. 40.

zamba, la baguala, el bolero, el tango, el vals peruano, el joropo y los ritmos andinos, especialmente el huayño.

Lo característico de la Nueva Canción, es que no sólo incorpora estos nuevos elementos musicales, en tanto ritmo, instrumentación, formas de rasgueo, uso de la percusión y melódica, sino que los incorpora logrando un sincretismo inédito en otros países latinoamericanos.

A partir de 1970 se desarrollaron nuevas texturas polifónicas: “Fórmulas de diversa índole, preferentemente imitativas, camparán tanto en el tratamiento de las voces cantantes como en las instrumentales”¹⁵⁶, lo que sucedió en las canciones interpretadas por conjuntos que trabajaron con músicos de Conservatorio, como Inti – Illimani, Aparcoa y Quilapayún.

La aparición de formas musicales más extensas contribuyó al desarrollo del recurso agógico, el que ya se había advertido en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, donde Víctor Jara junto a Quilapayún interpretaron “Plegaria a un labrador”. En ella “mediante la intensificación de los elementos agógicos, especialmente en la aceleración y crescendo en la última sección, se lograba un positivismo de carácter climático”¹⁵⁷.

En suma, la estilística de la Nueva Canción Chilena, contrasta “severamente con todo lo que le antecedió, abriendo nuevos caminos expresivos (...) nuevas temáticas y técnicas, acordes, en el fondo, con lo que siempre había sido la historia musical de las naciones y su evolución creativa, constantemente ennobleciéndose con el aporte imaginativo de sus artistas, pero donde el espíritu de ellas siempre permanece”¹⁵⁸. Así, la Nueva Canción se convirtió en un importante fenómeno que respondía a las exigencias sociopolíticas de la época.

Lo precedente unido a los talentos individuales (como Violeta Parra) y grupales “permitió que los elementos utilizados ya no se circunscribieran casi exclusivamente al carácter musical e instrumental de la zona central de Chile, sino que se extendieran a las propuestas melódicas, armónicas, rítmicas y organológicas del continente americano, junto a los aportes estructurales,

¹⁵⁶ *Ibíd.*

¹⁵⁷ *Ibíd.* P. 41.

¹⁵⁸ *Ibíd.*

agógicos y tímbrísticos europeos, asimilados por nuestras tierras mestizas que – temprana o tardíamente – enriquecerían los resultados creativos e interpretativos”¹⁵⁹.

Desde el punto de vista de su presencia social, la Nueva Canción Chilena vivió una época de “hegemonía artística” en la música popular, que hasta mediados de los años setenta se debió a su vocación de presencia activa, al establecimiento de una relación directa y profunda con el país¹⁶⁰, que si bien nació ligada a una postura política, no se limitó exclusivamente a ello, sino que también, y sobre todo, estableció un proyecto artístico de fondo que buscó responder a las necesidades culturales nacionales.

Como dijera Patricio Manns “el canto comprometido de todo el continente americano es tan antiguo como el conocimiento que de esa región tiene el Viejo Mundo”¹⁶¹, con esto apuntamos a que el compromiso político es una característica fundamental de la Nueva Canción Chilena, pero no la única ni tampoco es exclusiva de este movimiento. Algunos de los elementos que caracterizaron a este movimiento y lo pusieron en relación con la política fueron: la actitud política espontánea de los creadores frente al movimiento social; el valor que adquirió la canción para el movimiento social al hacerse cargo de las reivindicaciones culturales especialmente del sector obrero; como consecuencia de ello, la atención que los organismos políticos y sindicales pusieron sobre este movimiento; la relación orgánica de muchos de los creadores con los partidos políticos; y por último, el carácter masivo del movimiento de la canción¹⁶².

Con el paso del tiempo, y especialmente con los importantes y radicales cambios sociopolíticos que hemos vivido como país, la identidad política de este movimiento ha sido lo que más rápidamente ha entrado en crisis, quedando relativizado con el paso del tiempo y las vicisitudes sociopolíticas. Además de estas características, la Nueva Canción Chilena tuvo “un valor intrínsecamente cultural y artístico, que le otorga simultáneamente una amplitud no conocida por otras expresiones musicales”¹⁶³.

¹⁵⁹ *Ibíd.*

¹⁶⁰ PARADA. “La articulación...”

¹⁶¹ MANNS, Patricio. Violeta Parra: la guitarra indócil. Concepción, Ediciones Literatura Americana Reunida, 1986. P. 55.

¹⁶² PARADA. “La Nueva...” P. 2.

¹⁶³ *Ibíd.* P.3

En síntesis, lo que podemos definir como Nueva Canción Chilena tiene una frontera amplia y móvil, fundamentalmente porque lo que se ha creado dentro de este género o corriente musical, no cabe dentro de la concepción clásica de canción, como las canciones de forma abierta o las piezas musicales de forma abierta, o aun más las cantatas. Si además de las formas libres de las canciones (en contraposición a los ritmos y géneros folclóricos tradicionales) la Nueva Canción Chilena utilizó instrumentos no representativos de “lo chileno” traídos desde otras latitudes, e incluyó ritmos y géneros folclóricos representativos de otros países latinoamericanos, ¿en qué sentido podemos caracterizar como chileno a este movimiento?

Siguiendo a Becerra, la Nueva Canción Chilena “trata de responder a problemas chilenos, en el sentido de la historia de la música chilena”¹⁶⁴. Con la Nueva Canción Chilena se establece una relación distinta con los que hasta ese momento se entendía como una tradición musical chilena, este movimiento evidencia nuestra dificultad para asumir una cultura plural y diversa, y ayuda a tomar conciencia sobre la necesidad de cuestionar los límites de la identidad nacional.

Y si la Nueva Canción Chilena busca responder a problemas que tienen relación con nuestra historia, ¿qué es lo nuevo de este movimiento? La Nueva Canción Chilena amplió el concepto de tradición, propuso una visión diferente sobre la música nacional. La Nueva Canción Chilena hizo un aporte creativo hacia una mirada plural, abierta a la diversidad cultural que representa Chile, para reconocernos como chilenos en valores más amplios de los que la tradición nos había entregado anteriormente como patrones.

La particularidad central de la Nueva Canción Chilena es que por primera vez en el ámbito de la música popular los creadores se plantearon problemas propios al desarrollo de una expresión artística, respecto de la canción, problemas de forma, de estructura, de armonía, de tema, de poesía, de instrumentación, de interpretación.

A partir de la Nueva Canción Chilena se impone una tendencia evolutista y problematizadora propia al compartimiento artístico más exigente, que se evidencia en sus dos hitos más importantes: “El gavilán” de Violeta Parra y en la Cantata Popular Santa María de Iquique de Luis Advis.

¹⁶⁴ *Ibíd.*

2.2. Música andina.

No sólo los grupos de proyección folclórica y el neofolclor fueron importantes antecedentes de lo que sería la Nueva Canción Chilena, la música andina¹⁶⁵ aportó con un tipo particular de instrumentación y sonoridad, desconocida en la escena musical chilena hasta los años sesenta. Aunque anteriormente hubo algunos acercamientos a la música andina, estos no tuvieron resultados masivos. A finales de los años cuarenta comenzó a mirarse hacia las zonas vecinas de influencia cultural, a partir de la institucionalización de la investigación y difusión del folclor en la Universidad de Chile.

En Santiago, a comienzos de los años cincuenta se formó el conjunto Comparsa Sierra Pampa (1952 – 1959) de la mano del músico pampino Freddy “Calatambo” Albarracín. Este conjunto tocaba dos veces por semana en Radio Agricultura y se presentaba todos los días en el Teatro Ópera de Santiago, con un espectáculo que, si bien exotizaba el folclor andino, incorporando cuadros pintorescos en el espectáculo, contribuyó a popularizar instrumentos como quenas y zampoñas. Además “Calatambo” Albarracín informaba en la prensa sobre la cultura andina, enseñando sobre sus géneros, instrumentos y festividades.

A mediados de los sesenta nos encontramos con el trabajo de Sofanor Tobar quien se presentaba en Santiago como compositor nortino. Por otro lado, están los Parra (Violeta, Ángel e Isabel Parra) que luego de su paso por Francia, regresan a Chile en 1964 interpretando repertorio latinoamericano con instrumentos andinos. En 1964 Violeta Parra edita *El tocador afuerino* (Odeon, 1965), siendo el primer disco de música andina de autor chileno, donde graba con el músico suizo Gilbert Favre.

La presencia del grupo boliviano Los Jairas en Santiago en 1966, en el marco de su primera gira internacional, contribuía a potenciar el fervor por la música andina que estaba creciendo en

¹⁶⁵ “Entramado entre culturas del norte de Chile y de Argentina, de la mayor parte de Bolivia, Perú y Ecuador, y del sur de Colombia. En esta vasta área podemos encontrar escalas pentágonas, conformaciones melódicas descendentes, predominancia de metros binarios, tempos cadenciales acelerados, instrumentos comunes de origen indígena, mestizo y occidental; la práctica del carnaval, y la adoración a la Virgen María y a los santos patronos de los pueblos andinos” (GONZÁLEZ, Juan Pablo, ROLLE, Claudio y OLHSEN, Oscar. Op. Cit. P. 357)

Chile. Al mismo tiempo, grupos como Los De Ramón, Inti- Illimani y Quilapayún difundían los instrumentos, melodías y ritmos¹⁶⁶ andinos en los escenarios a lo largo de Chile.

En 1966 Quilapayún graba las primeras composiciones chilenas de raíz andina, “La paloma” y “El canto del cuculí” de Eduardo Carrasco. Por su parte, Inti – Illimani se proponía aprender estos ritmos directamente desde su origen, grabando en 1969 su primer LP *Si somos americanos* en Bolivia.

Dentro de la propuesta integradora e innovadora, los Parra, Víctor Jara, Inti–Illimani y Quilapayún combinaron los instrumentos andinos (como quena y charango) con instrumentos de otras regiones de Latinoamérica, utilizándolos para tocar y componer música sin que tuviera necesariamente raíces andinas. La importancia del fenómeno de la Nueva Canción Chilena reside en que, a partir de la labor realizada por Violeta Parra, “por primera vez se intentó hacer una música popular de carácter nacional, aunque sus elementos de construcción no sean únicamente chilenos, sino que también echen raíces en la música de otros pueblos latinoamericanos”¹⁶⁷.

En esta refuncionalización de la música andina, hubo una depuración del sonido indígena original, que se adaptó a los criterios estéticos de la música popular urbana. El neofolclor había optado por los géneros andinos chilenos, mientras que “los músicos de la Nueva Canción, prefirieron los géneros andinos, bolivianos, ecuatorianos y argentinos, de acuerdo a su impulso americanista”¹⁶⁸.

El aporte que realizaron los músicos de neofolclor y de la Nueva Canción sobre la música andina, llevó a que se comenzara a aceptar esta música como propia, que hasta entonces eran sonidos sentidos como extranjeros. Ayudó además a ampliar el rango expresivo de la música popular nacional y a integrar a Chile a un ámbito regional, fortaleciendo su identidad como latinoamericano, sensibilizándonos ante una diversidad cultural insuficientemente conocida.

¹⁶⁶ Instrumentos como charango, quena, zampona, tarka, pinquillo, rondador, caja, ritmos binarios y melodías pentatónicas. (GONZÁLEZ, ROLLE, y OHLSEN. Op. Cit. P. 361)

¹⁶⁷ CARRASCO. “Quilapayún ...” P. 155.

¹⁶⁸ GONZÁLEZ, ROLLE y OHLSEN. Op. Cit. P. 364.

2.3. Los espacios de la Nueva Canción: circulación y difusión.

Producto de la filiación política de la Nueva Canción difícilmente sus intérpretes y compositores pudieron ocupar espacios mediáticos masivos antes del triunfo de Salvador Allende como Presidente de la República. Por ello debieron buscar espacios alternativos para difundir su trabajo artístico. Ricardo García relata:

“Porque cuando en los auditorios de las radios y en la TV se negaba la posibilidad de actuación a un conjunto como Quilapayún, ‘porque hace política’, esa nueva canción se hacía voz en las peñas, en las universidades, en las fábricas y sindicatos. Los artistas identificados con la lucha de la clase trabajadora habían encontrado nuevos vehículos de difusión”¹⁶⁹.

Para que la Nueva Canción Chilena haya podido tener el impacto que finalmente tuvo, fue necesario que estableciera circuitos de circulación y comunicación alternativos, los que contribuyeron a dar vigencia a su mensaje. Entre estos nuevos instrumentos de comunicación, destacaron aquellos que promovían una comunicación directa entre la Nueva Canción y el público, tales como los conciertos en los centros universitarios y en los lugares de trabajo, las caravanas de festivales de folclor “Chile Ríe y Canta” (retransmitidos por radio), puesto que “las iniciativas político – culturales que permitían e incitaban el encuentro directo de los artistas de este nuevo género con su público, la proliferación de grupos amateurs de música nacional, etc... , fueron mecanismos de importancia vital en tanto medios de comunicación”¹⁷⁰.

Dentro de estos mecanismos de comunicación resulta de crucial importancia la creación de productos y de los productores por medio de la casa de ediciones DICAP (Discoteca del Cantar Popular), los Festivales, las Peñas y la relación que la Nueva Canción Chilena estableció con la Universidad Reformada.

La DICAP ha sido una experiencia única en la historia musical chilena, fue creada en 1967 por las Juventudes Comunistas para editar el disco *Por Vietnam* de Quilapayún y se convirtió en el

¹⁶⁹ GARCÍA. Op. Cit. 30.

¹⁷⁰ PARADA, Rodolfo. “La articulación... P. 5.

principal soporte discográfico de la Nueva Canción Chilena. Con una vocación más militante que comercial editó casi setenta discos hasta su clausura impuesta en 1973 cuando fueron destruidos gran cantidad de sus masters¹⁷¹. Los primeros discos fueron editados bajo la etiqueta Jota Jota y, a partir de 1969, se editaron bajo el rótulo definitivo de la DICAP.

Uno de los espacios donde primero se escuchó la Nueva Canción Chilena, fue dentro del ámbito universitario, lo que hizo que tanto los jóvenes estudiantes y trabajadores se interesaran en este movimiento, como que el mundo ligado a la academia musical se viera conmovido por este tipo de canción y se acercara a la música popular. En palabras de Parada, la universidad reformada se constituyó en “la interfase entre la música académica y el pueblo”¹⁷², ese fue el espacio donde “la Nueva Canción Chilena comenzó a *pegar*”¹⁷³, donde los sectores populares se vieron representados por los universitarios que participan activamente dentro de este movimiento.

Junto con el espacio universitario, cabe destacar la importancia que tuvieron los festivales como espacio para el desarrollo de la música de raíz folclórica (grupos de neofolclor, de proyección folclórica y Nueva Canción), por ello resulta relevante hacer algunas menciones de ellos para abordar de la manera más completa posible los antecedentes de la Cantata Popular Santa María de Iquique.

En relación a los festivales podemos mencionar que, a raíz de que el festival más importante, en términos mediáticos y comerciales - el Festival de Viña del Mar - remitía su competencia folclórica a ritmos tradicionales, como la cueca y la tonada, y al paulatino alejamiento del folclor en este festival¹⁷⁴, se incentivó la creación de otros festivales a lo largo del país, los que sí incorporaban al folclor como un elemento importante. Estos fueron los festivales regionales de folclor que se desarrollaron rápidamente, debido al auge de los grupos folclóricos juveniles, lo que llevó a René Largo Farías a organizar en 1966 el Festival de Festivales, transformándose en un importante antecedente al nacimiento del movimiento de la Nueva Canción.

¹⁷¹ Aunque a partir de 1977 el sello Alerce comenzó un importante trabajo de recuperación y reedición a partir de las grabaciones que lograron rescatarse.

¹⁷² PARADA, Rodolfo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 23 de julio 2010.

¹⁷³ *Ibíd.*

¹⁷⁴ GONZÁLEZ, ROLLE Y OHLSEN. Op. Cit. P. 251.

El Festival de Festivales se realizó en el Teatro Caupolicán, donde participaron Violeta Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Isabel y Ángel Parra, Rolando Alarcón y Margot Loyola, junto a Eduardo Falú, Daniel Viglietti y Los Jairas. El ganador fue Quilapayún, quien ya había ganado el Primer Festival Nacional del Folklore, organizado por el Casino de Viña del Mar en 1966, donde debutó con sus ponchos negros y dos canciones originales, “La paloma” y “Quilapayún”, y “El pueblo” de Ángel Parra. El Festival de Festivales fue “un verdadero festival de la Nueva Canción tres años antes de la realización del primero”¹⁷⁵.

El resultado más importante de estas condecoraciones fue el de comenzar a ser conocidos por los medios, lo que llevó a Quilapayún a cantar en la Peña de los Parra¹⁷⁶. Esta peña fue la primera en su género y se mantuvo hasta 1973 como un importante centro de la canción folclórica chilena, símbolo de la música popular nacional y uno de los centros artísticos más atractivos de Santiago.

Las peñas fueron impulsadas por los Parra en Chile, que volvieron de Francia con un modelo preconcebido de éstas, incorporando decoraciones y elementos propios de nuestras tradiciones. Violeta Parra fue fundamental en la creación y mantención de estos espacios, en ellos se “cristaliza un nuevo ritual de comunión entre cantor y público, que será la base de las llamadas peñas, instituidas por el movimiento de la Nueva Canción Chilena”¹⁷⁷.

La Peña de los Parra se constituyó en el centro impulsor de la canción chilena. Se inauguró en junio de 1965 en una antigua casa ubicada en Carmen 340 donde “se podía escuchar la Nueva Canción en boca de sus creadores, en un ambiente de intimidad y casi de amistad, vino a ser una de las típicas formas de diversión de nuestro pueblo”¹⁷⁸. Esta peña, y las que se hicieron después, contribuyeron a valorar la canción como una manifestación de arte popular, que aun no alcanzaba reconocimiento nacional.

Otro festival que se realizó fue el Primer Festival Latinoamericano de la Canción Universitaria, de octubre de 1967, organizado por la Federación de Estudiantes de la Universidad Católica de Chile.

¹⁷⁵ *Ibíd.* P. 257.

¹⁷⁶ CARRASCO, “Quilapayún...” P. 62.

¹⁷⁷ OPORTO. *Op. Cit.* P. 58

¹⁷⁸ CARRASCO. “Quilapayún...” P. 64.

Es necesario considerar que la simpatía por la Revolución Cubana se fortalece en Chile cuando en 1964 la izquierda sufre una nueva derrota electoral. Esta vez no fue la derecha tradicional y conservadora quien obtuvo la victoria sino que fue la Democracia Cristiana, que había adoptado en parte el lenguaje y los anhelos de una época y, en clara crítica a Cuba, se proponía hacer una “Revolución en libertad” apostando por una “patria joven”. Pero este gobierno resultó decepcionante y la idea de una revolución decidida, radical, que terminara con el orden imperante, se hizo cada vez más fuerte dentro la izquierda chilena.

Las divisiones internas que experimentaba la sociedad chilena a fines de los sesenta se agudizaban y comenzaban a evidenciarse en la música folclórica, comienza a haber festivales que se definen como de la “verdadera canción chilena” y se presentan rivalidades por posturas políticas. Sobre esto, Ricardo García, relata en mayo de 1973 con qué inspiraciones organizó el Festival de la Nueva Canción Chilena:

“Y entonces comenzaron a cerrarse las puertas para aquellas canciones que hablaban de algo más que lo lindo que era bailar refalosa. Hasta que un día de nuevo, la canción popular dejó de oírse, Patricio Manns cantaba “Arriba en la Cordillera” pero qué difícil era escuchar “El sueño americano”. (...) Definitivamente, la burguesía, los dueños del poder, los amos de la banca y de la industria, que todo lo controlaban, habían decretado su lista negra. Por eso fue que nació el festival de la Nueva Canción Chilena. Era la única manera de agrupar a los compositores chilenos y mostrar una nueva expresión, abrirles un camino, una puerta, a través de un festival al cual asistieran trabajadores, estudiantes, los que mejor podían comprender el sentido de esa nueva canción”¹⁷⁹.

Así se inicia, en 1968, el Primer Festival de la Canción Comprometida. Éste tuvo lugar en la Universidad de Valparaíso y fue organizado por la Peña de los Parra y el Instituto Chileno – Cubano de Cultura. Participaron Quilapayún, Inti-Illimani, Tiempo Nuevo, Isabel y Ángel Parra, Payo Grondona, Osvaldo Rodríguez y Marta Contreras.

En ese mismo año se realiza el Segundo Festival de la Canción Comprometida en el Teatro Municipal de Viña del Mar, al que se sumaron Víctor Jara, Patricio Manns, Daniel Viglietti y Los Olimareños. Meses después se realiza el festival que da el puntapié inicial para la conformación del movimiento de la Nueva Canción Chilena: El Primer Festival de la Nueva

¹⁷⁹ GARCÍA. Op. Cit. 30

Canción Chilena, ideado y organizado por Ricardo García con el apoyo de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile y su Departamento de Actividades Culturales (que se había creado como consecuencia del proceso de reforma universitaria). Sobre este festival, Ricardo García expresa:

“Un festival de música nuestra – escribe Ricardo García promoviendo el primer Festival de la Nueva Canción Chilena –, donde pudieran expresarse o mostrar lo mejor de su producción, talentos como Ángel Parra, Raúl de Ramón, Víctor Jara, Patricio Manns que no suelen participar en concursos, que jamás han querido competir en Viña por uno u otro motivo. Ellos, al igual que muchos otros compositores, están creando una nueva línea dentro de la música nuestra”¹⁸⁰.

Este festival se realizó en dos sesiones, la primera tuvo lugar en el gimnasio de la Universidad Católica, mientras que la segunda en el Estadio Chile (hoy Estadio Víctor Jara). Cabe mencionar que este festival no estuvo asociado ni a la industria cultural ni a la prensa. Hubo doce participantes, de los cuales los ganadores fueron: Richard Rojas con “La Chilenera” con el grupo Lonqui; Víctor Jara con “Plegaria a un labrador” con Quilapayún. En este festival se le dio un reconocimiento a los Huasos Quincheros por sus 32 años de trayectoria, manifestándose con esto la intención de apertura estética e ideológica con que se quiso iniciar este evento.

2.4. Quilapayún.

En medio del desarrollo del neofolclor y de la música comercial internacional (fundamentalmente de modelo norteamericano) nace el grupo Quilapayún buscando rescatar el sentido de autenticidad del canto popular latinoamericano, particularmente proponiendo “un canto de raigambre más profunda y una proyección más fiel de lo que hacían nuestros verdaderos cantores populares, esos que venían forjando la cultura latinoamericana desde hace decenios sin ningún reconocimiento”¹⁸¹.

Quilapayún se forma en el invierno de 1965 y como todo inicio de un proyecto grupal es difícil precisar una fecha exacta, sin embargo, sus fundadores decidieron fijar como fecha de

¹⁸⁰ *El Musiquero*, 87, (5)/1969:1 en GONZÁLEZ, ROLLE Y OHLSEN. Op. Cit. P. 262.

¹⁸¹ CARRASCO, “Quilapayún...” P. 23.

nacimiento el 26 de julio, en claro homenaje a la Revolución Cubana de 1959¹⁸². El proyecto musical nace con tres jóvenes universitarios: Julio Numhauser, Julio y Eduardo Carrasco, quienes le dan un claro sentido al grupo:

“Quilapayún era una palabra indígena de sonido recio y abierto, como el canto que inconscientemente andábamos buscando; pero al mismo tiempo su significado señalaba hacia Cuba, que para nosotros, como para toda nuestra generación estudiantil de los años sesenta, se alzaba como la naciente esperanza de una revolución verdadera en el continente americano”¹⁸³.

Cuando Quilapayún comienza su trabajo musical, se encuentra con que la música en Chile se remitía básicamente a dos tipos de expresiones musicales masivas. Por un lado, el neofolclor, caracterizado por:

“rebuscamientos vocales, armonías alambicadas y un limitadísimo número de recursos expresivos que se repetían hasta el cansancio, pero que terminaron imponiéndose como rasgos estilísticos propios de este movimiento, hasta el punto que nadie dejaba de utilizarlos”¹⁸⁴.

Y por otro, con la música popular de corte internacional, inspirada (copiada) en la música de Estados Unidos, representada en grupos y cantantes que aunque eran chilenos y cantaban en español tenían nombres artísticos en inglés, hacían uso de todos los elementos estéticos para comercializar mejor su música. Frente a esto Carrasco relata:

“Lo que veíamos a nuestro alrededor era más perturbador que orientador. El espectáculo de la inautenticidad ambiente era desolador: era triste saber que los Carr Twins se llamaban en realidad Carrasco, que William Reb era en verdad, Guillermo Rebolledo y Pat Henry, Patricio Henríquez”¹⁸⁵.

Tomando los aportes que habían dejado la música de proyección folclórica y el neofolclor, e inspirados en el trabajo que estaban realizando algunos músicos e investigadores, como Violeta Parra, Víctor Jara, Margot Loyola, Gabriela Pizarro y Héctor Pavez, Quilapayún se plantea con una propuesta diferente, novedosa y de carácter revolucionario, que “hiciera música expresiva,

¹⁸² *Ibíd.* P. 11.

¹⁸³ *Ibíd.* P. 14.

¹⁸⁴ *Ibíd.* P. 19.

¹⁸⁵ *Ibíd.* P. 25.

sin rebuscamiento sin alambicamientos, y que se lanzara, junto con los nuevos creadores de la música chilena, a la búsqueda de las raíces de lo nuestro”¹⁸⁶.

Quilapayún fue dirigido casi desde sus comienzos por Víctor Jara, y más tarde por Eduardo Carrasco. Esta agrupación “va a encarnar el símbolo mismo de la música de protesta y cuyo repertorio contemplará canciones del ámbito latinoamericano o europeo (España, Italia, Unión Soviética), vinculadas todas a un contenido políticamente comprometido”¹⁸⁷. Sus potentes y expresivas voces sirvieron como un eficiente vehículo para plasmar textos denunciadores y dramáticos.

Dentro del trabajo de Quilapayún destacan especialmente 3 canciones que, por su temática, constituyen un importante antecedente a la Cantata Popular Santa María de Iquique. Éstas hacen un claro acto de denuncia sobre las condiciones del trabajo y de vida del minero. Estas canciones son:

a) Canción del minero.

Esta canción fue compuesta por Víctor Jara y grabada en el primer disco de Quilapayún (1967, Odeon) en ritmo de baguala y ejecutada con guitarras, bombo y voces. Por la conformación instrumental y el ritmo que se usa para interpretar esta canción, se potencian los sentimientos de desolación y desesperanza, asociada a la vida de los mineros, especialmente, del norte grande, asociación que se puede interpretar por el ritmo escogido para interpretar esta canción: la baguala. Éste es un género folclórico propio del noroeste argentino, cuyo canto es particularmente íntimo y sentido, y es acompañado tradicionalmente por un instrumento de percusión (caja o tambor). Las bagualas son canciones habitualmente dramáticas y su origen se remonta a la cultura andina, integrando un ritual sagrado.

La “Canción del minero” habla de la explotación que sufren en su trabajo por parte de los patrones dueños de las minas, y especialmente, la cercanía con la muerte que se establece en

¹⁸⁶ *Ibíd.* P. 27.

¹⁸⁷ ADVIS, Luis “Breve Historia...” P. 35.

este tipo de trabajos. Su estribillo resulta desgarrador al cantar “Minero soy, al mina voy, a la muerte voy, minero soy”, complementado con algunos versos en las estrofas como “Todo para qué, nada para mi” o “Todo pa’l patrón, nada pa’l dolor”.

El canto se hace a varias voces, pero comienza con una voz solista que se va rotando en cada estrofa, proyectando un sentido de comunidad y solidaridad, valores característicos del tipo de trabajo que se proponía dentro del proyecto socialista. Al finalizar el primer verso entran las voces acompañantes a potenciar el dramatismo de la canción y darle más fuerza interpretativa al relato. Toda la canción presenta este mismo recurso interpretativo, en que a una voz solista se unen las demás al final del verso, y siguen juntas durante el estribillo (“Minero soy, al mina voy, a la muerte voy, minero soy”).

Sin embargo en la última estrofa se produce un cambio en el recurso interpretativo de la canción, donde las voces cantan todas juntas al unísono, desde el inicio, en un volumen susurrado: “Mira, oye, piensa” en *crescendo* hacia el final del verso que concluye en la palabra “grita”, otorgando un tono de complicidad al mensaje de toma de conciencia sobre la realidad y la condición obrera – minera, y a la vez termina en un grito que llama a la esperanza con el verso “nada es lo peor, todo es lo mejor”. Termina el estribillo haciendo un *decrescendo*, en que se repite la frase “minero soy”.

b) A la mina no voy.

Esta canción (texto y música) es originaria de Colombia del siglo XIX y fue incluida por Quilapayún en el disco *Basta* (1969, Dicap), quienes además hicieron los arreglos musicales, llenos de matices y cambios rítmicos e instrumentales que le otorgan variedad. Comienza de manera enérgica con varias voces al unísono y *a capella*, y en el estribillo entran instrumentos de percusión afroamericana (bongó) ejecutando en ritmo de son que remite a su origen afroamericano. El estribillo que canta con fuerza pero melódicamente “Y aunque mi amo me mate a la mina no voy / yo no quiero morirme en un socavón”, aludiendo a la misma desesperanza que se aludía en la “Canción del minero” pero sin un sentimiento melancólico y desgarrador tan explícito, sino que más enérgico y de protesta.

En las estrofas siguientes las voces van acompañadas con una guitarra rasgueada, que potencia la enérgica interpretación de las voces al unísono y se vuelve al estribillo después de cada estrofa, acompañado con bongó, guitarra y voces más bien melódicas.

La tercera estrofa muestra un cambio rítmico y estilístico radical, ya no se alude ni a un ritmo libre (sin forma definida) y enérgico como en las demás estrofas ni tampoco al ritmo de son como en el estribillo, sino que se alude a un estilo español, con voces en contrapunto enfatizando el verso “a la mina el dolor” cuando la voz solista canta “En la mina brilla el oro / al fondo del socavón / el blanco se lleva todo / y al negro deja el dolor”. En esta estrofa tiene una doble intensión: alude tanto a una historia del pasado (la canción data del siglo XIX), en la que la relación de América con España había dejado graves heridas producto del racismo y la explotación, como a la permanencia de este tipo de situaciones en América, y en nuestro país en particular, fundamentalmente en el marco de las relaciones laborales en el área de la minería, que en Chile ha sido una de las principales fuentes de riqueza a nivel nacional, pero también una de las más reveladoras fuentes de precariedad e injusticia social.

La cuarta estrofa presenta un híbrido entre el estilo que se estaba manteniendo en las primeras estrofas (varias voces en ritmo enérgico), con la incorporación de una voz solista que se despliega con libertad hacia los registros más altos de esta canción, y al final, el sonido del bongó en ritmo de son por primera vez dentro de una estrofa en esta canción.

La canción termina con el estribillo en son y acelerando hasta el final, mientras que se repite la segunda estrofa en un pulso más rápido que en su primera presentación, poniendo énfasis en la urgencia e importancia del mensaje humanizador del trabajo y antiesclavista que se transmite en los versos: “Don Pedro es tu amo / él te compró / se compran las cosas / a los hombres no”.

La canción termina repitiendo la tercera estrofa, pero también de manera más acelerada y enérgica en comparación con la primera vez que se muestra en la canción. Repite el mismo contrapunto de las voces enfatizando la palabra “dolor” al final de la canción, que sintetiza tanto la frase del contrapunto “a la mina el dolor” como la de la estrofa “En la mina brilla el oro / al fondo del socavón / el blanco se lleva todo / y al negro deja el dolor”. La canción

concluye en la palabra “dolor”, en una nota larga de las voces a capella, dando cuenta del sentimiento que tradicionalmente ha evocado el trabajo del minero de América latina.

c) Canto a la pampa.

Esta canción editada en el disco *Por Vietnam* (1968, Jota Jota) merece un trato especial, pues no sólo habla de la situación que viven los mineros de manera general, como lo hacían las dos canciones presentadas recientemente, sino que narra un acontecimiento específico que marcó la historia obrera de Chile y denuncia este hecho: la masacre ocurrida en la Escuela Santa María de Iquique del 21 de diciembre de 1907, por lo que constituye un antecedente importante a la Cantata Popular Santa María de Iquique.

Esta masacre tuvo tal impacto que prontamente fue denunciada en el Congreso de la República por los diputados Malaquías Concha, Bonifacio Veas y Arturo Alessandri para demostrar a las autoridades que habían cometido un terrible e injusto error, especialmente al Ministro del Interior Rafael Segundo Sotomayor y al Presidente de la República Pedro Montt¹⁸⁸. Este impacto además se dejó ver en la gran producción intelectual y artística que se generó a raíz de estos acontecimientos, en especial en la historiografía social y en la literatura. En palabras del historiador Sergio González “emergió la obra de arte, incluyendo la más sublime de todas: la poesía. Una de ellas quedó grabada en la memoria de la sociedad chilena, conocida como *Canto a la pampa*, siendo su verdadero nombre *Canto de Venganza*, escrita por el obrero y anarquista Francisco Pezoa, publicada por primera vez en el periódico *El Pueblo Obrero* el 18 de abril de 1908”¹⁸⁹.

Este poema fue escrito sobre la romanza “Ausencia” de Tomás Gabino Ortiz que hablaba sobre amores no correspondidos, “según la práctica de *contrafactum*, que consiste en agregar nuevos versos a melodías ya conocidas, costumbre habitual en la época del movimiento obrero de la pampa salitrera y generalizada entre las canciones políticas y de lucha”¹⁹⁰. Esta versión fue recopilada como habanera por Violeta Parra e incluida en su disco *Canto y*

¹⁸⁸ GONZÁLEZ, Sergio. Op. Cit. P. 19.

¹⁸⁹ *Ibíd.* P. 21.

¹⁹⁰ GONZÁLEZ, ROLLE Y OHLSEN. Op. Cit. P. 423.

guitarra de 1957, a la vez que la versión de Pezoa se publicó en cancioneros de las Juventudes Comunistas antes de ser grabada.

La popularidad que alcanzó este poema - canción lo transformó en un “himno que recorrió las oficinas salitreras, llegó a los campos, bajó a las minas de carbón y cobre, fue por todo Chile hasta lo mas austral y saltó las montañas para transformarse en un canto obrero en el mundo entero”¹⁹¹. La significación de esta canción no se remitió exclusivamente al movimiento obrero de la pampa salitrera, sino que se generalizó a la situación obrera – minera de carácter nacional. Podemos ejemplificar esto con que esta canción fue interpretada por Paul Robeson en un acto que se desarrolló para los mineros del carbón en 1955¹⁹².

“Se cantaba en los actos partidarios y, particularmente, durante los funerales de algún militante o luchador sindical – afirma Alfonso Padilla-. La gente no lo cantaba como habanera ni como lo grabó Quilapayún, sino como un himno solemne lento”¹⁹³, lo que da cuenta de la relevancia social que tenía esta canción antes de ser popularizada por Quilapayún y de su significación como himno solemne en actos políticos de la izquierda chilena.

En este trabajo, la importancia que le asignamos a esta canción reside en que, por una parte, constituye un antecedente musical de la Cantata Popular Santa María de Iquique, y por otra, narró y denunció los acontecimientos de diciembre de 1907, enriqueciendo la memoria oral, resistiendo al olvido y actualizando el hecho. “Esta pieza literaria recorrió todas las generaciones. Pero su mayor presencia la obtuvo al ser grabada por Quilapayún en la década del sesenta. La interpretación de Willy Oddó fue el homenaje a esa tradición oral”¹⁹⁴.

¹⁹¹ AHUMADA, Manuel. Centenario de Canto a La Pampa. Disponible en <http://www.luisemiliorecabarren.cl/?q=node/851> [Consulta: 12/03/2010]

¹⁹² VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. En busca de la música chilena. Crítica y antología de una historia sonora. Santiago, Publicaciones del Bicentenario, 2005. P. 86.

¹⁹³ Alfonso Padilla, 22/1/2008, en Schm@googlegroups.com en GONZÁLEZ, ROLLE Y OHLSEN. Op. Cit. P. 423.

¹⁹⁴ GUERRERO, Bernardo. 2007. Nunca la flor creció. Centenario de la Matanza en la Escuela Santa María. Iquique, Ediciones El Jote Errante / Ediciones Campvs, Universidad Arturo Prat, 2007. P. 29.

Esta canción fue interpretada por una voz solista (Willy Oddó en su primera grabación por Quilapayún) acompañada por dos guitarras, un bombo y una quena. Su texto relata la masacre ocurrida en la Escuela Domingo Santa María en Iquique el 21 de diciembre de 1907 por medio de una “letanía oracional que narra lo sucedido. Pero no es un canto resignado. Al contrario, pide castigo. Este canto épico resistió al olvido y sirvió para reactualizar el hecho. El resto, lo puso la leyenda”¹⁹⁵. Como se expresa al final, este canto es de castigo y venganza:

Pido venganza para el valiente
Que la metralla pulverizó,
Pido venganza por el doliente
Huérfano y triste que allí quedó.

Pido venganza por la que vino
Tras el amado en pecho abrir,
Pido venganza por el pampino
Que como bueno supo morir.

Este pampino que supo morir supo también que el Estado chileno no era ajeno al conflicto que se vivió en 1907, tanto porque era un directo beneficiario de la actividad salitrera como porque el problema salarial de ese año fue resultado de una política decidida en el Congreso de la República¹⁹⁶. En otras palabras, los obreros pampinos murieron cuando las empresas y el Estado recibían, como nunca, el mejor precio por el salitre, es decir, la huelga de 1907 que concluyó en la tragedia del 21 de diciembre fue en un período de auge y no de crisis, como podría leerse erróneamente en las interpretaciones que se hicieron después de esta masacre¹⁹⁷.

Estos antecedentes otorgan un sentido más trágico y de injusticia injustificada a estos acontecimientos, por ello el concepto que se utilizó para describir las consecuencias mortales de estos hechos, fue *matanza*, palabra que “no expresa sólo el concepto de asesinato de muchos con premeditación y ensañamiento, sino que apela a una imagen más severa: *murieron como animales*.”¹⁹⁸ Así, con un asesinato múltiple de estas características, las

¹⁹⁵ Ibíd. P. 26.

¹⁹⁶ GONZÁLEZ, Sergio. Op. Cit. P. 46.

¹⁹⁷ Ibíd. P. 62.

¹⁹⁸ Ibíd. P. 22.

autoridades se transformaron en bárbaros criminales, alejados de toda civilización, mientras que “a los obreros la muerte los redime, los deviene en mártires o héroes”¹⁹⁹.

Acarreando importantes significaciones “Canto a la pampa” ha logrado trascender en el tiempo, en tanto poema, canción y documento histórico. Después de ser grabada por Quilapayún esta canción tuvo “una acogida muy emotiva por parte de un público que aun ignoraba los acontecimientos de 1907. Hacía falta un acto creativo mayor para que estos hechos se afincaran en la memoria colectiva de los chilenos.”²⁰⁰ Este acto creativo lo realizó Advis, quien retomando el relato de la matanza que ya había hecho Pezoa con su “Canto a la Pampa” y que Quilapayún había incorporado en su disco *Por Vietnam* en 1968, compone la Cantata Popular Santa María de Iquique en 1969.

Según las apreciaciones de Rodolfo Parada²⁰¹ “Canto a la pampa” aunque se refiere a la misma masacre de Iquique que la Cantata, hablaba menos del *pobre pueblo trabajador* a como lo hiciera la Cantata Popular Santa María de Iquique tiempo después, pues enfatizaba en las *benditas víctimas* en un tono más poético y metafórico, limitado además al formato de la canción sin acceder a las posibilidades interpretativas y dramáticas de una obra de largo aliento como la Cantata.

La narración de los acontecimientos del 21 de diciembre de 1907, que hasta entonces estaba ligada al texto de Pezoa, fue reemplazada en 1969 por “una interpretación de la historia que no sólo buscaba relatar los sucesos, sino contribuir a crear conciencia en los chilenos acerca de las posibilidades de construir un futuro diferente”²⁰².

2.5. Trabajo de compositores de la academia con músicos populares.

En este apartado abordaremos la manera en que comenzaron a relacionarse músicos provenientes de la academia, de tradición docta, con los músicos populares, especialmente relacionados al

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ HERREROS, Op. Cit.

²⁰¹ PARADA, Rodolfo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 23 de julio 2010.

²⁰² GONZÁLEZ, ROLLE Y OHLSEN. Op. Cit. Pp. 304 – 305.

movimiento de la Nueva Canción Chilena (que se encontraba en pleno desarrollo y trabajando de la mano en las campañas políticas por la Unidad Popular) como fue el caso de Luis Advis con Quilapayún.

Siguiendo a Josep Martí, es importante mencionar que los ámbitos definidos como docto y popular, corresponden a definiciones que “no se fundamentan a criterios estrictamente musicales a la materia sonora, sino en criterios contextuales de tipo sociocultural”²⁰³ a los que se le asignan elementos formales, significaciones, actores, funciones sociales y valores determinados. Es decir, los límites entre uno y otro no se centran en la forma ni en la estructura sonora, sino que en los significados de la música. En este sentido, el trabajo conjunto de músicos provenientes de la academia con músicos populares, dio por resultado el quiebre de esta división ideológica, como fue el caso de la Cantata Popular Santa María de Iquique, al unir elementos considerados tradicionalmente como doctos, populares y folclóricos en una misma obra musical.

La intención de la música popular, propuesta por Violeta Parra en los inicios de la Nueva Canción, y retomada más adelante por Luis Advis, da cuenta que “las representaciones hegemónicas sobre los sujetos populares en la modernidad (aquellas ligadas al ‘folclorismo’ a la ‘sociedad de masas’), no significan necesariamente un abandono de las posibilidades transformadoras implícitas en este pensamiento”²⁰⁴.

Dentro del desarrollo del movimiento de la Nueva Canción Chilena encontramos la realización de un trabajo conjunto entre los músicos llamados populares, con aquellos provenientes de la academia, específicamente del Conservatorio. Este trabajo conjunto estuvo motivado por diversos elementos, uno de los cuales tuvo que ver con la búsqueda de nuevas sonoridades y armonías por parte de los músicos “populares”, mientras que por parte de los músicos “doctos” estaba la motivación por ampliar las posibilidades de recepción de sus músicas, lo que llevó a aliarse con los músicos “populares” para conseguir una mayor masividad de sus composiciones. Sobre esto Rodolfo Parada señala:

²⁰³ MARTÍ PÉREZ, Josep. Músicas cultas, músicas tradicionales, músicas populares. En su: Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales. Barcelona, Deriba, 2000, P. 223.

²⁰⁴ OSORIO. Op. Cit. P. 15. .

“Becerra hacía música chilena, que él califica de música chilena basada en lo vernacular y todo lo demás, pero quedaban en el ámbito de la música académica, no lograban traspasar esa barrera por mucho que ellos buscaran ligarse a la música nacional, hacía falta un elemento de lazo con lo popular para que realmente esta música académica lograra una dimensión nacional, entroncada con un fenómeno cultural más allá del circuito académico”²⁰⁵.

Esta búsqueda se enmarca en un proceso que ocurría al interior de la academia musical, específicamente por parte de los compositores provenientes del Conservatorio, quienes desde finales de los años cincuenta buscaban una comunicación más directa y espontánea con el público junto con la expresión de una postura humanista que comprende como necesaria la función social del arte.

Con el trabajo musical, las propuestas y planteamientos estéticos y políticos desarrollados desde inicios de los sesenta por los compositores Roberto Falabella, Gustavo Becerra y León Schidlowsky se consolida a lo largo de la década una “tendencia social y ‘neoamericana’ en la música docta chilena que tuvo un gran auge en las generaciones posteriores”²⁰⁶.

Falabella fue el primer compositor chileno que asumió una postura social explícita frente a la creación musical, lo que influyó determinantemente en los compositores chilenos contemporáneos. Además, este compositor fue un defensor del folclor y del arte popular, proponiendo una síntesis entre las formas y procedimientos de la música contemporánea de avanzada (lo europeo) y la música vernácula y folclórica chilena y latinoamericana (lo americano) “que refleje, que se nutra y exprese de algún modo los problemas de la realidad americana”²⁰⁷.

Becerra, por su parte, concibe a la música como una actividad social inmersa en la problemática general de su época, por lo cual planteaba la necesidad de “desarrollar el lenguaje que nos relaciona con el medio social”²⁰⁸ y propuso “que la dimensión práctica de la música se debe orientar a la creación de un efectivo diálogo entre sus distintos usuarios, sean ellos compositores,

²⁰⁵ PARADA, Entrevistado...

²⁰⁶ TORRES Alvarado, Rodrigo. Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena. Tesis (Licenciatura en Musicología). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes. Santiago, Julio 1983. P. 208.

²⁰⁷ *Ibíd.* P. 202

²⁰⁸ *Ibíd.* P. 204.

ejecutantes o público”²⁰⁹. Con esto buscaba que todos sean de alguna forma músicos, pues sólo con la participación activa y creativa de los usuarios, se recuperaría la comunicación musical en la sociedad y la incidencia orgánica de la composición musical en ella. Además, Becerra comprendía necesidad de desarrollar un lenguaje que relacione al artista con el medio social, planteando que “una persona existe en función de la sociedad y dentro de ésta, existen fenómenos políticos”.²¹⁰ Becerra se interesó especialmente por estos últimos, “concibiendo a la música como una actividad social inmersa en la problemática general de su época”²¹¹.

Siguiendo los mismos lineamientos, Schidlowsky llegó a plantear que el compositor debe tener responsabilidad sobre lo que entrega:

“El arte nace al hombre y ha de volver al hombre y esta actitud implica un doble compromiso con el arte que él hereda y la necesidad de ampliar los horizontes técnicos de esta herencia, pero, además, implica el papel que ha de jugar el artistas en la transformación de la sociedad humana...”²¹².

En 1962 Fernando García compone la Cantata “América insurrecta” en base a textos de Pablo Neruda, buscando “terminar con el distanciamiento entre creadores y público que ayuda a transformar la música en lujo de unos pocos”²¹³. Esta búsqueda fue hecha por muchos compositores, especialmente durante esta década, motivados por el contexto sociopolítico latinoamericano y la necesidad de “plantearse y dar cuenta de la problemática del hombre y de la sociedad contemporánea, en particular la de América latina”²¹⁴.

En esta misma década se produce la primera experiencia de integración de elementos de la música popular en la música docta, en el marco de la musicalización de poemas de Pablo

²⁰⁹ GARCÍA, Fernando y TORRES, Rodrigo. Gustavo Becerra-Schmith, Compositor, pedagogo y musicólogo. En: Diccionario de Música Española e Hispanoamericana Disponible en <http://www.gbecerra.scd.cl/bio.htm> [Consulta: 23/08/ 2011]

²¹⁰ *Ibíd.* P. 205.

²¹¹ *Ibíd.*

²¹² Fragmento del informe de León Schidlowsky a la Asociación Nacional de Compositores de su participación en el III Festival de la Música de Caracas, (mayo 1966), reproducido en RMCH, XX/97 (julio – septiembre, 1966), p. 104. En TORRES “Presencia...” P. 208.

²¹³ Citado por Carlos Riesco, “Octavo Festival de Música Chilena”, RMCH, XVII/83 (enero – marzo, 1963), P. 26. En *Ibíd.* P. 209.

²¹⁴ *Ibíd.* P. 259

Neruda, que resulta ser una obra de grandes proporciones: cantata dramática “Fulgur y muerte de Joaquín Murieta”, con música de Sergio Ortega (1967), de la cual ya se habló anteriormente.

Estos compositores se nutrieron de los problemas de su tiempo, mostrando en sus músicas un contenido que “rebaso con mucho el marco de las experiencias personales, y su actitud está en las antípodas del concepto de la torre de marfil”²¹⁵. En 1966 Schidlowsky planteaba que Chile “encabeza en América Latina una actitud de toma de conciencia de los problemas musicales e históricos que corresponde a artistas concientes de su papel”²¹⁶.

Frente a este contexto, es posible comprender las motivaciones que los compositores doctos tuvieron respecto a la música popular de la época, en específico, a la Nueva Canción Chilena. Sergio Ortega describe este acercamiento de la siguiente manera:

“Fue un acto voluntario de los músicos del Conservatorio. Habían aparecido los Quilapayún, que fueron los primeros que se subieron a un escenario a gritar todos juntos en un mismo acorde, por ahí por el año 1965. Era una nueva forma de cantar. Crearon algo distinto. Si no se hubiera producido este matrimonio entre el músico que posee una herramienta crítica, que no les cree a los acordes y que amplía lo popular con lo insólito, y el músico popular, que aporta toda su fuerza, yo no sé si se podría haber llegado a ciertos cantos y producciones que son ahora de patrimonio internacional”²¹⁷.

Este tipo de trabajos puso en cuestión la distinción tradicionalmente asumida entre música docta y música popular, puesto que con estos acercamientos los límites entre una y otra se difuminaron. Más allá de las etiquetas y definiciones conceptuales que se le asignan a cada una, se dio un encuentro cada vez más estrecho entre la música popular y la docta²¹⁸. Frente a esto nos encontramos con que:

“La distinción entre música ‘docta’ y ‘popular’ ha sido muy discutida, especialmente en el siglo XX, porque en largos periodos las fronteras se debilitan, se ponen porosas o se desvanecen. En buena parte del siglo que tratamos de interpretar musicalmente, los doctos se pusieron populares y los populares se pusieron doctos”²¹⁹.

²¹⁵ *Ibíd.* P. 210

²¹⁶ Leon Schidlowsky, RMCH, XX/97 (julio – septiembre, 1966), P. 103. En *Ibíd.* P. 211.

²¹⁷ *Hoy*, 337, 4-10/1/1984: 42-43 en VARAS y GONZÁLEZ. Op. Cit. P. 312.

²¹⁸ TORRES, en “Presencia...” P. 308.

²¹⁹ *Ibíd.* Pp. 89 - 90.

Siguiendo esta idea, podemos plantear que uno de los doctos que se abrió a lo popular, fue Luis Advis, de formación docta y con experiencia como compositor de música incidental para teatro. Estudió composición con Gustavo Becerra entre 1958 y 1961, y desde finales de la década del sesenta, comenzó a poner atención en lo que estaba ocurriendo con la canción popular chilena. La canción “Arriba en la cordillera” de Patricio Manns era un éxito en las radios chilenas por lo que era casi imposible no percibir su impacto. Por esos años, Advis, acompañado de Margot Loyola, conoció a Violeta Parra una noche en la Carpa de La Reina, y quedó impresionado por sus interpretaciones, por lo que, este admirador de Wagner y del post-romanticismo, “tuvo que reconocer que algo interesante comenzaba a mostrarse en los medios de la Nueva Canción Chilena”²²⁰.

Cabe destacar la importancia de Sergio Ortega en el encuentro entre Advis y Quilapayún, quien además de ser amigo de este compositor, había trabajado con anterioridad con este grupo: En *Por Vietnam* (1968, Jota Jota)²²¹ y en *Quilapayún 4* (1969, Odeon) al grabar “Manuel Ascencio Padilla” de este compositor. Al cambiar de discográfica (a Odeon), Quilapayún debió aminorar el lenguaje combativo, pero para equilibrar este cambio de tono respecto a las canciones, Sergio Ortega escribe en el reverso del disco *Quilapayún 3*: “Quilapayún da la cara y combate como se debe combatir en este momento, con el arma transitoria que es el arte”²²².

Quilapayún después de *Basta* (1969, DICAP) comenzó a buscar nuevas maneras de proyectar su canto, en cierta manera, la idea de hacer obras que fueran más que una colección de canciones ya estaba en el ambiente. Para ampliar sus recursos, Quilapayún se acercó a pedir ayuda a músicos que “se sentían cansados del elitismo del conservatorio, y querían buscar caminos hacia lo popular”²²³. Así comienza la amistad entre Quilapayún y Sergio Ortega, y a su vez, el encuentro de Quilapayún con Luis Advis.

Cabe destacar que la relación de Quilapayún con Sergio Ortega no se remite sólo a que uno interpretara las composiciones del otro, sino que lograron conjugar un modo de trabajo conjunto

²²⁰ CARRASCO. “Quilapayún ...” P. 149

²²¹ En el cual Quilapayún graba “Cueca de Joaquín Murieta”, con texto de Pablo Neruda y música de Sergio Ortega.

²²² GONZÁLEZ, ROLLE Y OHLSEN. Op. Cit. P. 422.

²²³ CARRASCO. “Quilapayún ...” P. 153.

de creación y de desarrollo la canción política que se ve reflejado en la cantidad y la calidad artística de obras que lograron montar juntos.

Sergio Ortega, al conocer el trabajo que estaba desarrollando Advis, haciendo una Cantata para soprano, tenor, piano y otros personajes, relata:

“Bueno, cuando me la mostró, y luego conversando con él y con Jaime Silva, yo me di cuenta que esto tenía que pasar a instrumentos vernáculos. Y le hablé del Quilapayún y le dije ‘Lucho, aquí hay un solo conjunto, de los nuevos que están saliendo, que podría interpretar esta obra: el Quilapayún’ Advis fue a un concierto del grupo poco tiempo después. (...) Sobre todo, y fundamentalmente, para cambiar de público. Porque se había podido hacer la Cantata Santa María en un pequeño concierto en el Teatro La Comedia y hubiera habido unas cuantas personas. Ahora, como yo estaba perfectamente conciente del rol que estaba jugando el conjunto en ese momento, pensé que podía crearse un matrimonio importante entre esta forma Cantata y la música popular. Entonces le di el consejo de conversar con los Quilapayún y mostrarles esta obra. Fue por ahí que él descubrió los instrumentos vernáculos”²²⁴.

En 1969 Sergio Ortega invitó a Advis a un concierto de Quilapayún, quien se impresionó por la fuerza interpretativa y el color musical que este grupo lograba con los instrumentos nortinos.

“El 15 de noviembre de 1969, y mientras Advis componía un concierto para clarinete, bastante alejado de todo lo que pudiera hacer el Quilapayún, la idea de escribir una obra que relatara la matanza de los obreros de Iquique, se le impuso como una necesidad imperiosa (...) Ésta fue concebida desde el primer instante, pensando en la interpretación de nuestro grupo, que (...) por esas misteriosas coincidencias que suceden a veces, andaba en esa misma fecha en la búsqueda de una obra, que pudiera superar lo hecho hasta este momento en el terreno de la pura canción popular”²²⁵.

Así, Advis da vida en 1969 a la Cantata Popular Santa María de Iquique dedicada a Quilapayún, agrupación que ya tenía una alta popularidad (en el sentido de recepción) dentro del movimiento de la Nueva Canción Chilena, especialmente a partir de su comprometida participación en la campaña presidencial del candidato de la Unidad Popular, Salvador Allende.

²²⁴ Sergio Ortega citado en HERREROS. Op. Cit. P. 28.

²²⁵ CARRASCO. “Quilapayún...” Pp. 151 - 152

Esta obra, al igual que las composiciones que realizó Advis más adelante²²⁶, se realizan “desde un acercamiento y colaboración directa entre los modelos preformativos y musicales de la ‘música popular’ y los procedimientos compositivos de la ‘música culta’”²²⁷. Siguiendo a Becerra, en este período nos encontramos con:

“un acercamiento a las formas de la música docta *en* la música popular, especialmente la instrumental, como ocurre con las ‘Anticuecas’ para guitarra sola de Violeta Parra y con ‘Ventolera’ de Víctor Jara (...) Sólo después de 1969 surge la colaboración directa entre los autores y músicos de la Nueva Canción Chilena con aquellos compositores y ejecutantes de la música chilena docta o de concierto”²²⁸.

En definitiva, los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena dan cuenta del surgimiento de una identidad cultural y política que busca nuevos espacios de representación en la cultura nacional, lo que se realiza desde una resignificación de las identidades al interior de ella. Al igual que como Violeta Parra redefinió los sentidos de las identidades dentro de la cultura de masas, Luis Advis incorporó en su trabajo sonoridades ligadas a lo popular y a la música llamada culta, proponiendo así una relectura de las identidades nacionales. En este sentido, siguiendo a Martí, es posible plantear que dentro de la Nueva Canción Chilena:

“Los límites que definen las separaciones entre lo folclórico y lo masivo, así como entre lo culto y lo popular, son desplazados por la creación de estos músicos y denunciados, en este sentido, como construcciones ideológicas relacionadas con la dominación social y política de unos sujetos al interior de la cultura chilena”²²⁹.

a) Luis Advis.

Este destacado pianista iquiqueño se trasladó a Santiago, donde estudió filosofía, derecho y composición, y se desarrolló también como profesor de Filosofía y Estética en la Universidad de Chile y en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Hemos visto que, proveniente de la academia musical, se acercó a la música popular a partir del teatro, primero, y trabajando con grupos de la Nueva Canción, después.

²²⁶ Como por ejemplo “Canto para una semilla”, obra compuesta por Luis Advis en base a décimas de Violeta Parra, grabada por Inti – Illimani, Isabel Parra y Carmen Bunster en 1972.

²²⁷ OSORIO. Op. Cit. P. 12.

²²⁸ Becerra, Gustavo. 1985. La música culta y la Nueva Canción Chilena. Literatura Chilena. Creación y crítica. (33 – 34): 16 en *Ibíd.*

²²⁹ *Ibíd.* P.15.

Como compositor perteneció a la generación de músicos que se inició a comienzos de los años cincuenta, irrumpiendo “en un momento de maduración, apertura y pluralismo de nuevas tendencias”²³⁰. En su trabajo musical desarrolló obras de diversas características vinculando corrientes tan disímiles como el romanticismo, la ópera italiana decimonónica, la poética musical de Kurt Weil, con la música popular chilena y latinoamericana²³¹.

Es importante destacar que Advis provenía de la ciudad de Iquique, lo que determinó en gran medida la temática de su obra, pues sabía que “el gringo – el inglés, el francés, el yugoeslavo, el español – era el dueño de las salitreras; era él el que tenía el poder”²³². En este sentido, la Cantata tiene un sentido de unidad que se plantea entre los chilenos contra el dominio extranjero, tal como planteó Advis “el ‘unámonos como hermanos’ hay que entenderlo como ‘unámonos los chilenos’ y no ‘unámonos los pobres’”²³³.

Su origen iquiqueño no es un dato menor, puesto que expresó tener un compromiso con su historia local, y de esta forma, un compromiso con su obra, elemento que concuerda con una de las vocaciones más relevantes de los movimientos musicales a los que perteneció en los sesenta, tanto en el ámbito de la música docta, como de la música popular (Nueva Canción Chilena), que, en definitiva, era parte de la declaración de principios del contexto sociopolítico chileno de la época en la que nace esta obra. Frente a esto Advis afirma:

“Toda obra tiene un compromiso. La Cantata Santa María tiene un compromiso, así como la obra dedicada a Violeta que yo dirigía. El compromiso con Santa María de Iquique se da por ser yo iquiqueño, eso es fundamental para poder entenderlo. Son visiones mías, que no siempre tienen que ver con los conflictos de los obreros, mi visión de ellos es bastante poco vivida, porque yo pertenezco en el Norte a una familia más bien burguesa. Son visiones mías, como las que tengo del exilio o de los desaparecidos, que soy capaz de vivenciar aunque yo no haya sido nunca exiliado ni tenga a nadie desaparecido”²³⁴.

²³⁰ MERINO, Luis. Luis Advis Vitaglic (1935 – 2004), *Revista Musical Chilena*, 58 (202): 6 – 8. Julio – Diciembre 2004. P. 5

²³¹ *Ibíd.* P. 8.

²³² Decap, Mauricio. Dulce Patria Americana. Conversación con Luis Advis. En VARAS y GONZÁLEZ. *Op. Cit.* P. 352.

²³³ *Ibíd.* P. 352.

²³⁴ *Ibíd.* P. 352.

Según recuerda Eduardo Carrasco, Advis era un compositor muy ligado al teatro y la ópera, tenía conocimiento de los trabajos anteriores que se habían realizado, como los de Sergio Ortega, que establecieron un precedente para esta Cantata: “tenía los medios para hacerlo, y lo hizo, y lo hizo muy bien”²³⁵.

Hemos visto que hubo muchas intenciones por popularizar las músicas de los compositores de la década del sesenta (provenientes especialmente del Conservatorio), tanto por incorporar temáticas populares (como la musicalización de textos poéticos latinoamericanos y chilenos) como por incorporar elementos musicales y sonoros de la música popular latinoamericana. Sin embargo, de todos estos esfuerzos, el primero y más logrado parece ser la Cantata Popular Santa María de Iquique, con la cual Advis propone un nuevo modo compositivo que amplía el formato de la canción, sintetizando los elementos doctos y populares en una misma obra e inyectando una nueva energía al desarrollo de la música chilena.

Para algunos, como por ejemplo, Norambuena et. al., esta propuesta lleva al establecimiento de un nuevo género musical llamado “Cantata Popular”, de origen chileno y exportado al resto de América latina y el mundo²³⁶. En este trabajo no profundizaremos en esta idea, sino que nos abocaremos a la relevancia de esta obra como pionera de este estilo compositivo, que ha perdurado en el tiempo, y especialmente, la vigencia del mensaje de esta obra que la ha hecho resignificarse y actualizarse durante sus cuarenta años de vida.

En este sentido, la Cantata Popular Santa María de Iquique es una obra “consagrada y definitiva de la música chilena y representa una conquista fundamental para la música popular que enriqueció y potenció enormemente su ámbito expresivo”²³⁷. A partir de esta obra, las cantatas populares se han consolidado como:

“un derrotero importante dentro de la música chilena y latinoamericana, y ha dado muestra irrefutables de su potencial y de la validez de su propuesta. En nuestra visión, las cantatas populares representan el encuentro – o el reencuentro – y desde una nueva óptica de dos mundos en apariencia irreconciliables y larga y profundamente separados: lo

²³⁵ CARRASCO. Entrevistado...

²³⁶ Idea planteada en NORAMBUENA. “Análisis teórico práctico...” y en GONZÁLEZ, NORAMBUENA, y OPASO. Op. Cit.

²³⁷ Rodrigo Torres, *Perfil de la creación en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*, CENECA, 1980. Documento N° 9, p. 52. En TORRES “Presencia...” P. 305.

popular y lo docto, en música (...) Alienta en estas obras, la tentativa de conciliar ambos polos en una síntesis orgánica que restituya el vínculo entre la producción artística y lo propio de nuestra cultura”²³⁸.

A partir de esta obra de Advis, se puede plantear que las cantatas populares “actuaron como un detonante de lo popular en lo docto y de lo docto en lo popular: un espacio común y abierto que superó fronteras y prejuicios”²³⁹.

²³⁸ TORRES Presencia... Pp. 306 -307

²³⁹ *Ibíd.* P. 307.

Capítulo 3: “El canto no bastará...”

1907-1970

1. 1970 - 1973.

En el contexto musical cultural, social y político de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, Luis Advis resuelve la búsqueda musical de su generación en la composición, montaje y estreno de la Cantata Popular Santa María de Iquique. El encuentro que se produce entre Luis Advis y el conjunto Quilapayún lleva a la conformación de uno de los hitos más importantes de la Nueva Canción Chilena, constituyendo además una de las obras más populares de este compositor y una de las más destacadas de Quilapayún, la Cantata Popular Santa María de Iquique.

1.1. El encuentro.

En noviembre de 1969 Luis Advis, que sólo conocía a Quilapayún de nombre, asistió a uno de sus conciertos por iniciativa de Sergio Ortega, quien sí conocía el rol que tenía este grupo, así como del interés de Advis de montar una obra sobre la matanza pampina de 1907 que tuviera importantes repercusiones, como una manera de denunciar el hecho, pero también para hacer un llamado de esperanza y de unión en la sociedad chilena.

En este encuentro Advis quedó impresionado por la “fuerza interpretativa y el color musical logrado con los instrumentos nortinos”²⁴⁰, convenciéndose de que por medio de Quilapayún su obra podría tener un impacto mayor, llegar a más personas, produciendo además una interesante unión entre una forma cantata y la música popular, la búsqueda que ya se estaba realizando al interior de la academia (Conservatorio) pero sin lograr aún el impacto esperado.

²⁴⁰ CARRASCO “Quilapayún ...” P. 151.

“El 15 de noviembre de 1969, mientras Advis componía un concierto para clarinete bastante alejado de todo lo que pudiera hacer el Quilapayún, la idea de escribir una obra que relatara la matanza de los obreros de Iquique se le impuso como una necesidad imperiosa. Nuestro amigo (...) tenía ya algunas cosas avanzadas, y por eso rápidamente se puso manos a la obra. Las partituras para clarinete se quedaron por el momento olvidadas en algún rincón del departamento, y Advis, de un solo tirón, en una mañana, escribió el primer tema del preludio, con instrumentación y todo. Al final de esa mañana, ya estaba claro el esquema de composición de la obra total, y al cabo de 15 días de intenso trabajo ésta estuvo prácticamente terminada. La obra fue concebida desde el primer instante, pensando en la interpretación de nuestro grupo, que (...) por esas misteriosas coincidencias que suceden a veces, andaba en esa misma fecha a la búsqueda de una obra que pudiera superar lo hecho hasta ese momento en el terreno de la pura canción popular”²⁴¹.

Por su parte, después del disco *Basta*, Quilapayún se planteó la necesidad de innovar y desarrollar un trabajo musical distinto para ampliar las posibilidades de la canción popular.

“En alguna medida, la idea de hacer obras que fueran algo más que una colección de canciones, flotaba en el ambiente. Algunos compañeros cantores ya habían intentado algunas cosas en esta dirección: Ángel Parra, con el ‘Oratorio para el pueblo’, y Patricio Manns, con su ‘Sueño Americano’. Por otro lado, los argentinos tenían ya su ‘Misa criolla’. ¿Qué podíamos hacer nosotros para salir adelante con algo nuevo?”²⁴².

Para ampliar sus recursos musicales, Quilapayún buscó ayuda en algunos músicos y amigos “que se sentían cansados del elitismo del conservatorio y querían buscar caminos hacia lo popular”²⁴³. Así comenzaron a trabajar con Sergio Ortega, y en medio de este trabajo y las búsquedas por ampliar las posibilidades de la canción popular, Luis Advis propone montar la Cantata Popular Santa María de Iquique. Sobre esto Eduardo Carrasco recuerda: “Era precisamente lo que andábamos buscando; él, por su lado, había hecho lo que necesitábamos, sin que siquiera hubiéramos tenido que pedírselo. Un poco asombrados por todas estas felices coincidencias, comenzamos a trabajar con él”²⁴⁴.

1.2. El montaje.

El trabajo en conjunto entre Quilapayún y Luis Advis constituyó un importante desafío para ambos, ya que, por un lado, los integrantes de Quilapayún en esa época no tenían conocimientos formales de música, eran más bien músicos que se habían desarrollado de

²⁴¹ *Ibíd.* Pp. 151, 152.

²⁴² *Ibíd.* P. 153.

²⁴³ *Ibíd.*

²⁴⁴ *Ibíd.*

manera autodidacta y tocaban “de oído”. Mientras que Advis, un compositor formado en la academia, acostumbrado a trabajar de una manera más “seria” a como lo hacían los jóvenes universitarios del Quilapayún. Frente a estas diferencias, compositor e intérpretes debieron buscar una manera de trabajo que permitiera el aprendizaje y el montaje de esta obra. Este proceso de aprendizaje y montaje se puede ejemplificar con el siguiente relato de Eduardo Carrasco:

“Él instalaba sus partituras y tocaba. Estas eran difícilmente legibles para nosotros, por nuestra ignorancia musical, pero también porque algunas estaban escritas con signos incomprensibles. Para aprender la ‘Cantata’, como no sabíamos leer, él cantaba a voz en cuello una y mil veces cada parte, para que nosotros fuéramos memorizando las melodías. Primero aprendíamos las armonías de la guitarra, y después, las voces y las queñas. Como en ese espacio reducido no podíamos trabajar todos juntos al mismo tiempo, mientras uno aprendía sus partes, que Lucho machacaba sin descanso y con una paciencia de santo en su espantoso piano, los otros iban a repasar las suyas en los pasillos y escaleras del edificio. Cuando había terminado con uno, como los dentistas, Advis asomaba su cabeza hacia el pasillo y gritaba: ‘el siguiente’. Entraba uno de los que esperaba y Lucho volvía a la carga”²⁴⁵.

Así, Advis junto a Quilapayún lograron establecer un modo de trabajo que logró superar las dificultades y limitaciones en la comunicación musical entre el creador y los intérpretes, basado fundamentalmente en la cooperación y el interés por comunicar un mensaje y denunciar un hecho de la historia por medio de una combinación de herramientas y recursos doctos y populares.

1.3. El estreno.

En 1970 se realizó el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena, aunque algunas semanas antes ya había sido grabada. Esta vez, el Festival no fue de carácter competitivo, sino que los organizadores llamaron a los participantes a mostrar y difundir sus trabajos. Se realizó los días 14 y 15 de Agosto y su primera jornada tuvo lugar en la Casa Central de la Universidad Católica, mientras que la segunda en el Estadio Chile. Dentro de las *canciones* seleccionadas que se presentaron durante este festival estuvo la Cantata Popular Santa María de Iquique, compuesta por Luis Advis e interpretada por Quilapayún. Llama la atención que

²⁴⁵ *Ibíd.* P. 154.

esta obra se presentara en el contexto de un festival de canciones, rebasando ampliamente el ámbito de la canción. Al respecto, Eduardo Carrasco recuerda:

“Los problemas vinieron de otro lado: algunos colegas cantores, que no veían con buenos ojos la enorme distancia que había entre la ‘Cantata’ y sus propias creaciones, se opusieron a que ella fuera presentada en el festival. Algunos afiebrados trataron de crear un movimiento ‘anticantata’, arguyendo que este festival era de canciones y no de obras como la que nosotros queríamos presentar. Felizmente, al final se impuso el buen criterio, aunque tuvimos que soportar dolorosas discusiones en una asamblea de la cual prefiero olvidarme”²⁴⁶.

El público, en su mayoría conformado por jóvenes y estudiantes, no reparó en las dificultades con que se encontró Quilapayún y Marcelo Romo²⁴⁷ (relator) al interpretar esta obra, y felicitó la presentación con grandes ovaciones. Algunas de estas dificultades consistieron en que el actor que reemplazaba a Duvauchelle, sólo se había incorporado unos días antes a los ensayos, por lo que cometió varios errores en la presentación. Luis Advis dirigía desde la platea, pero según los recuerdos de Carrasco, la iluminación de la escena les impedía verlo. Sin embargo, “la presentación general fue bastante más que pasable”²⁴⁸ por lo que “la acogida del público fue espectacular (...) Gente de pie. Era el Estadio Chile, o sea 5 mil personas. (...) Estaba lleno, lleno total”²⁴⁹.

Es importante mencionar que en esta versión del Festival de la Nueva Canción Chilena se expresaron las divisiones políticas que se estaban viviendo en el país, lo que por una parte, se vio truncada la intención inicial de apertura estética e ideológica de este festival, y por otra, hacía insostenible la presencia de un movimiento unificado de la canción²⁵⁰.

²⁴⁶ *Ibíd.* P. 156.

²⁴⁷ En la grabación del disco de la Cantata el relator había sido Héctor Duvauchelle, quien no pudo estar presente, por lo que en su reemplazo estuvo el actor Marcelo Romo.

²⁴⁸ CARRASCO, “Quilapayún...” P. 156.

²⁴⁹ PARADA. Entrevistado...

²⁵⁰ Cabe mencionar que los organizadores del evento quisieron homenajear a figuras de la canción chilena, como Nicanor Molinare, pero “el homenaje, encabezado por Vicente Bianchi y el coro Santa Marta, fue interrumpido por las pifias del público ante la aparición de Pedro Messone, abanderizado con posiciones opuestas a las imperantes en el festival.”GONZALEZ, ROLLE y OHLSEN. Op. Cit. P. 265.

Días más tarde Quilapayún, esta vez junto al actor Héctor Duvauchelle, presentó la Cantata en el Teatro de La Reforma²⁵¹ de la Universidad de Chile, lo que consagró la obra en el medio de la academia musical y el circuito universitario. “La voz de Héctor se acoplaba de un modo tan perfecto a nuestro sonido, que dudo que más adelante hayamos superado el dramatismo de estas primeras presentaciones”²⁵² recuerda Carrasco.

Ricardo Venegas, que aun no integraba el conjunto, pero sí estuvo presente como público en este estreno de la Cantata, recuerda:

“A mi me emocionó mucho, es una obra muy emocionante, me gustó mucho, la reacción del público fue de mucho éxito, a la gente le encantó. Me acuerdo haber visto a Luis Advis ahí paseándose por el teatro, creo que él dirigía un poco, estaba... él muy contento, era la primera experiencia de él con este tipo de música.”²⁵³

Este segundo estreno se hizo en un espacio más cercano al mundo de Advis que al de Quilapayún (o al que buscaba representar Quilapayún). Sobre esto recuerda Rodolfo Parada:

“... la hicimos en el Teatro La Reforma, que es un teatro pequeñísimo (...) en la época tenía 200 personas creo, una cosa así, 120, 180, por ahí, entonces nos fuimos ahí y la presentamos con Héctor Duvauchelle, el público fue un público más o menos selecto, amigos, qué se yo, gente, dirigentes, políticos, músicos, intelectuales que, naturalmente, apreciaron la obra.”²⁵⁴

Días después del estreno salió a la venta el disco “Santa María de Iquique, Cantata Popular”, que fue grabado para DICAP en junio de 1970, con Héctor Duvauchelle. La versión de 1970 fue editada en el LP “Cantata Popular Santa María de Iquique” por DICAP y quienes integraban Quilapayún en el momento del montaje, estreno y grabación de esta obra, eran: Eduardo Carrasco, Carlos Quezada, Willy Oddó, Patricio Castillo, Hernán Gómez y Rodolfo Parada. El relator fue Héctor Duvauchelle, el violoncello fue interpretado por Eduardo Sienkiewicz y el contrabajo por Luis Bignon. El técnico de sonido de la grabación de 1970 fue Ángel Araos.

²⁵¹ Actual Sala Isidora Zegers, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ubicado en calle Compañía 1264.

²⁵² CARRASCO, “Quilapayún ...” Pp. 156, 157.

²⁵³ VENEGAS, Ricardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 26 de abril 2010.

²⁵⁴ PARADA, Entrevistado...

El disco contribuyó en gran medida a popularizar esta obra, pues como hemos visto, a pesar de las intenciones, estos dos primeros conciertos no fueron totalmente masivos, sino que más bien enfocados a un círculo específico: la izquierda intelectual de Santiago. Sobre esto, Alfonso Padilla recuerda:

“Sé que se habló de la Cantata y que apareció en la prensa, etcétera, pero las repercusiones de la Cantata yo las percibí después del triunfo de Allende (...) cuando apareció el disco. Apareció yo creo que en 1970 el disco, ahí ya la escuché por disco y quedé impresionado con el disco, y ahí empecé a escuchar cosas, por ejemplo alguien me dijo que, no sé si lo leí o me dijeron (...) que Ángel Parra hubiese dicho ‘bueno y qué hacemos ahora’. Esto explica lo siguiente: la Cantata Santa María puso la vara muy alta”²⁵⁵.

La Cantata también fue transmitida por Televisión Nacional en su programa *Raíces del canto*, a la que *Telecrán* otorgó el tercer lugar dentro de lo mejor de 1970:

“No sólo el valor musical de la obra es lo que cuenta en este caso, sino también la propuesta escénica y la capacidad de comunicación del grupo, que resultaron determinantes para hacer de esta transmisión uno de los hitos del año y una señal de éxito para el recién nacido canal estatal.”²⁵⁶

A partir de entonces, la Cantata Popular Santa María de Iquique no ha dejado de ser interpretada por Quilapayún, formando parte de su repertorio más exitoso. Con ella han recorrido el mundo, interpretándola acompañándose por distintos actores y en distintos idiomas.

1.4. El impacto.

Desde el mismo momento de su estreno, esta obra tuvo un importante impacto, marcando un hito significativo dentro de la música chilena, y en específico, dentro del movimiento de la Nueva Canción Chilena, tanto en relación a lo que existía antes y a lo que va a existir después dentro de la música chilena y latinoamericana.

²⁵⁵ PADILLA, Alfonso. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 23 de junio 2011.

²⁵⁶ Telecrán, 69 [28/12/1970 al 3/1/1971] En GONZALEZ, ROLLE y OHLSEN. Op. Cit. P. 304.

El impacto que ha tenido la Cantata no es posible medirlo en base a las ventas de sus discos ni tampoco mediante la cantidad de conciertos realizados por Quilapayún. En primer lugar, esto se debe fundamentalmente a la ausencia de registros fidedignos, puesto que con el Golpe de Estado de 1973 y su consecuente dictadura, muchas de las copias de su primera versión discográfica fueron eliminadas y otras tantas escondidas en la clandestinidad. En segundo lugar, hasta el momento de la realización de este trabajo, no existe un archivo sistematizado y público que cuente con estas informaciones²⁵⁷.

Pese a lo anterior, no es la intención de esta investigación remitir el impacto de esta obra solamente a cifras de ventas de los discos de esta obra ni tampoco por los conciertos realizados por Quilapayún, pues la hipótesis central de este trabajo reside en que su impacto no tiene que ver exclusivamente con la versión “original” ni tampoco con las re-ediciones y conciertos que este grupo ha hecho de la Cantata, sino que por la apropiación que el público (“los escuchas”) han hecho de ella a lo largo de sus 40 años de vida.

Esta apropiación ha sido tanto a través de los discos de la Cantata, considerando tanto la venta como de su escucha general (no necesariamente por medio de discos vendidos, sino que prestados y copiados de mano en mano), las presentaciones en vivo de la Cantata (tanto de Quilapayún como por parte de otras agrupaciones que han montado esta obra a lo largo de su trayectoria), y también – y especialmente - las distintas significaciones que pueden existir sobre esta obra.

En otras palabras, la recepción que ha tenido el público sobre esta obra ha sido bastante importante y no sólo se ha remitido a la escucha del disco (original) ni a los conciertos que Quilapayún ha hecho de esta obra. Esto puede verse tanto en base a las entrevistas realizadas, en las que los protagonistas de esta historia describen estadios y teatros llenos, como en base a lo que sucedió con esta obra a posterioridad.

²⁵⁷ El Archivo Quilapayún ubicado en el AMPUC (Archivo de Música Popular de la Universidad Católica), al momento de realizar esta investigación aun no se encontraba completo ni todos sus archivos de acceso público.

Por una parte, el disco de 1970 ha sido reeditado en distintos lugares del mundo, en Chile se reeditó en disco compacto en 1998 por Warner Music Chile. La obra se volvió a grabar en 1978 (en una nueva versión) en Francia, en los estudios Pathe Marconi – EMI.

Por otra parte, esta obra ha sido reinterpretada y reversionada en innumerables ocasiones. El mismo Quilapayún no ha dejado de interpretarla desde el momento en que la estrenó, presentándola en distintos lugares del mundo y acompañados por distintos actores, orquestas y coros.

Algunas de estas presentaciones que ha hecho Quilapayún han tenido lugar en el Carnegie Hall, en el Pasadena Theatre con Jane Fonda como relatora, en el Palacio de Deportes de Roma, con Jean María Volonté, en el teatro de Jean Louis Barrault, con Pierre Tabard, en el Olympia, en México, en el Luna Park de Buenos Aires, con el Indio Juan, en Montevideo con José Vásquez, en Alemania, en la RDA, en estadios y plazas de toros en España, en la Alhambra de Granada, en Madrid y en Japón²⁵⁸. No todas estas presentaciones han sido completamente en el idioma en que está escrita la obra, sino que, en algunas, los relatos han sido en lenguas del país donde se está presentando.

“Nosotros siempre la cantamos en español, pero el relato ha sido en como cuarenta, no sé, treinta idiomas distintos, y la gente se queda ahí, escuchando, y aplaudiendo, y ya no son chilenos, podrán ser finlandeses, alemanes, argentinos, españoles, franceses, y les encanta. Así es que es un mensaje, yo diría que tiene que ver con Chile, pero es un mensaje universal”²⁵⁹.

Ricardo Venegas calcula que Quilapayún pudo haber presentado la Cantata “unas veinte veces al año, quince veces, durante cuarenta años. Si fueran diez Cantatas al año ya serían cuatrocientas. Pero deben haber más”²⁶⁰. Pero no solamente ha sido Quilapayún quien ha reinterpretado esta obra, sino que también ha habido agrupaciones de distintos lugares del

²⁵⁸ CARRASCO, “Quilapayún...” P. 157.

²⁵⁹ VENEGAS. Op. Cit.

²⁶⁰ *Ibíd.*

país (incluso del mundo²⁶¹) que han presentado esta obra, tanto en los años setenta como después. Frente a este interés por montar la Cantata por diversas agrupaciones, tanto profesionales como *amateur*, Ricardo Venegas ha prestado colaboración para su montaje, y ha realizado clínicas en establecimientos educacionales (colegios, universidades) sobre la Cantata Popular Santa María de Iquique, en las cuales explica “cómo nació la Cantata, cómo se dio a conocer, pero fundamentalmente cuál es el mensaje de la Cantata”²⁶².

Dentro de estas clínicas y colaboraciones, Venegas plantea que más allá de los aspectos musicales, la mayor dificultad para montar la Cantata Popular Santa María de Iquique reside en lograr la emoción a partir de la interpretación:

“Qué es lo más difícil, tal vez es, a partir de estas notas, de esta estructura musical, lograr la emoción. Porque, si una quena hace *taatatitaatitii tii ta taaa tii ta taa* bueno cualquier quena lo puede hacer, le pasa la partitura a un cabro y la toca, pero cómo hacer de eso algo que te recuerde la Cordillera de Los Andes, que te lleve a las salitreras, que te haga pasear por allá, que te haga viajar en la historia, y que te vuelva a 1907, etcétera. Eso es lo más difícil. Entonces eso es lo que uno, por lo menos yo he tratado de hacer con la gente que he trabajado y hemos montado la Cantata Santa María, de decirle eso, que la quena es un sonido, tiene que ser, pero que te transporte.”²⁶³

Por otra parte podemos plantear que el modo compositivo de la Cantata Popular Santa María de Iquique, generó un impacto especialmente porque fue capaz de integrar elementos de distintas procedencias en una misma obra, superando con creces los intentos anteriores. Fue compuesta usando recursos musicales propios de la tradición folclórica andina, desarrolladas con el lenguaje de la música académica, sintetizando elementos doctos y populares en una sola obra.

Como plantea el musicólogo Alfonso Padilla, la Cantata Popular Santa María de Iquique es una obra perfectamente lograda desde el punto de vista de la sonoridad vocal e instrumental. Consideró los recursos vocales e instrumentales de Quilapayún, posibilitando la utilización de sus recursos tímbricos, vocales e instrumentales.

²⁶¹ Según relata Ricardo Venegas, hubo una presentación en Italia de una versión de la Cantata donde se cambiaban las quenenas por flautas travesas.

²⁶² *Ibíd.*

²⁶³ *Ibíd.*

Esta obra concretiza (y supera) los intentos por sintetizar elementos musicales de distintas procedencias, que se estaban realizando durante la Nueva Canción Chilena, tanto desde el ámbito popular como desde la academia. Siguiendo a Padilla, cuando los artistas de la Nueva Canción Chilena se plantean la realización de síntesis creativas y progresan hacia formas mayores, establecen “un paso definitivo hacia la apertura del espíritu artístico, hacia la ambición universal de una música que porta un marcado sello nacional”²⁶⁴.

La Cantata corresponde a la primera obra de largo aliento que traspasa el formato de la canción manteniendo una unidad orgánica musical y que no se trata sólo de “una serie de canciones basadas en géneros musicales diferentes sino de una obra concebida como un todo de comienzo a fin”²⁶⁵. Presenta un nuevo uso de los instrumentos característicos de la Nueva Canción, complementados con el uso instrumentos de tradición docta, que fueron incorporados en la canción chilena en general. Da cuenta de una importancia histórica al visibilizar un acontecimiento que hasta ese momento estaba oculto en nuestra historia oficial.

Alfonso Padilla conoció esta obra por medio del disco, sobre la que relata:

“Cuando escuché la Cantata el año setenta me pareció una cosa impresionante, porque fue una obra redonda, como se dice en el mundo artístico, es decir, con un muy buen texto aun cuando a algunos más puristas no les gusta o discrepan, a mí me parece un excelente texto de Cantata, un excelente texto, tiene toda esa cosa fuerte. Un texto histórico pero que tiene al mismo tiempo una carga dramática muy fuerte. La música me parece impresionante, y la interpretación es, desde el comienzo, con una fuerza y una calidad muy grande de Quilapayún. Entonces eso nació, por decirlo así, se levantó con el pie derecho esa obra, y desde que nació, desde su estreno pasó a ser un hito de la música chilena, y sigue siendo un hito. Yo creo que hay un antes y un después en la música popular chilena, un antes y un después con respecto a la Cantata”²⁶⁶.

En páginas anteriores hemos revisado la existencia de obras de largo aliento y gran formato previas a la Cantata Popular Santa María de Iquique, sin embargo, éstas tenían una estructura amplia y libre, que se caracterizaban por una unidad temática, pero no necesariamente armónica ni musical. Eran más bien una serie de canciones agrupadas en

²⁶⁴ PADILLA. “Santa María...”

²⁶⁵ *Ibíd.*

²⁶⁶ PADILLA. Entrevistado...

torno a un mismo tema, con un formato instrumental similar, pero no en una unidad concebida como un todo de principio a fin. La Cantata Popular Santa María de Iquique presenta una estructura cerrada, que expone los elementos temáticos en interludios instrumentales y canciones en una unidad armónica e instrumental, ligada con un relato y una puesta en escena que requiere de elementos teatrales para caracterizar su potencialidad dramática.

“Estos elementos temáticos a veces aparecen en un contexto polifónico donde los motivos melódicos vocales e instrumentales se entrelazan en una armonía común: este procedimiento se utiliza a lo largo de la obra, modificando la tonalidad, desarrollando aun más los temas, cambiando el tempo, o realizando superposiciones polifónicas. Con este principio de ‘variación’ que aparece en la Cantata ‘Santa María’, se crea una relación orgánica y una forma estructurada de significaciones mucho más complejas que la tradicional forma canción, hasta ese momento casi la única presente en la música popular latinoamericana”²⁶⁷.

El trabajo armónico de la Cantata se basa en estructuras tonales y modales propias de la tradición folclórica de la zona andina, pero desarrollada con el lenguaje y las herramientas de la música académica. Así, la armonía de esta obra se desarrolla y se aleja de las estructuras más simples de la tradición folclórica, aunque mantiene su riqueza y complejidad rítmica.²⁶⁸

Como obra unitaria expone temas que se reelaboran y reexponen, presentando modulaciones y nuevos recursos, manteniendo la estructura de una cantata barroca pero abriéndose a una nueva dimensión al unir elementos de la música docta con la folclórica. En palabras de Ricardo Venegas:

“Con esto se abrió una puerta enorme, porque todo el movimiento de la Nueva Canción, donde había mil gente tratando de hacer cosas distintas, y este acercamiento, o esta unión entre lo que es la música docta o la música clásica y la música de raíz folclórica, generó esta obra que, bueno, fue la primera, después hubo muchas más, del mismo Luis Advis, o de otros”²⁶⁹.

Este formato de cantata barroca innovó en la incorporación y variación de ciertos elementos, logrando extender la forma canción, innovando en un nuevo formato. En esta obra se mantiene la sucesión de partes vocales (arias y coros) e instrumentales (preludios e interludios), mientras

²⁶⁷ PADILLA. “Santa María ...”

²⁶⁸ *Ibíd.*

²⁶⁹ VENEGAS. Entrevistado...

que los recitativos (que narran los acontecimientos) fueron sustituidos por relatos hablados, caracterizados por los elementos rítmicos que le dan una fluidez sonora a la obra completa.

El preludio que introduce la obra, anuncia motivos y climas expresivos que se desarrollarán más adelante en la Cantata, “mientras que los tres interludios instrumentales desarrollan motivos de las canciones precedentes, como sucede en la cantata barroca”²⁷⁰. Con esta obra, “Advis logra un alto grado de integración estructural y expresiva entre poesía y música”²⁷¹ por medio de la anticipación y reiteración de los motivos principales de la obra en sus partes instrumentales.

Sumado a las particulares características formales, armónicas y estructurales de la Cantata, se propone una nueva exigencia instrumental a la Nueva Canción, ya que la riqueza de recursos musicales desplegados por Advis en esta obra “requiere de una interpretación cuidadosa y atenta a los cambios agógicos y dinámicos poco habituales en la música popular, que tiende a ser más regular en el manejo del tempo y el volumen sonoro”²⁷².

Por una parte, incorpora dos instrumentos propios de la tradición académica occidental que se unen al núcleo orquestal de esta obra: violoncello y contrabajo. La incorporación de estos instrumentos produjo una nueva sonoridad en el ambiente musical tanto chileno como latinoamericano, “mezcla de sonoridades tan diferentes como las del cello y la quena o del contrabajo y el charango”²⁷³.

Por otra parte, el uso que se le dio a los instrumentos de raíz folclórica, popularizados por la Nueva Canción, fue diferente y novedoso. “Por primera vez el charango es usado en funciones musicales diferentes que en la tradición folklórica o popular y por primera vez las quenás son tratadas de una forma que permite utilizar el máximo de sus posibilidades cromáticas y contrapuntísticas”²⁷⁴. Como relata Ricardo Venegas:

²⁷⁰ GONZÁLEZ, ROLLE Y OHLSEN. Op. Cit. P. 306.

²⁷¹ *Ibíd.* P. 307.

²⁷² *Ibíd.* Pp. 307, 308.

²⁷³ PADILLA. “Santa María...”

²⁷⁴ *Ibíd.*

“La quena siempre tocaba, bueno, unas melodías, los huayños, además que en aquellos años no era un instrumento tan conocido (...) Para hacer las quenenas del ‘Vamos mujer’, por ejemplo, que es técnicamente un poquito más complicado de lo que antes se hacía, entonces es darle nuevas potencialidades al instrumento, igual que para el charango”²⁷⁵.

Tal vez inspirados por la Cantata, otros músicos de la Nueva Canción incorporaron esta manera de usar estos instrumentos a sus composiciones. Especialmente las quenenas, que comienzan a usarse de manera más contrapuntística que antes, y a explotarse las posibilidades técnicas e interpretativas de estos instrumentos, incorporando las herramientas de la música de tradición docta.

Pero no sólo fue el nuevo uso de los instrumentos de tradición folclórica la consecuencia que dejó esta obra en el desarrollo musical posterior, sino que también la creación y montaje de nuevas cantatas (tanto en Chile como fuera del país, durante el exilio de la Nueva Canción), tanto por el nuevo modo de trabajo instaurado entre músicos de conservatorio y populares, como por las potencialidades artísticas que logró expresar este tipo formato musical. Algunas de las cantatas que se han hecho después de la Santa María, y creadas por compositores nacionales que forman parte de esta corriente, han sido: *Vivir como él*, cantata popular (Frank Fernández, Luis Advis, 1971), *La fragua* (Sergio Ortega, 1973), *Canto para una semilla* (Luis Advis, 1972), *Cantata de los Derechos Humanos* (Alejandro Guarello, 1978), *Un canto para Bolívar* (Juan Orrego Salas, 1978) y *Los tres tiempos de América* (Luis Advis, 1988).

El impacto que generó la Cantata Popular Santa María de Iquique se basa también en la capacidad que tuvo para visibilizar un acontecimiento histórico que se encontraba oculto dentro de la historia oficial de Chile, y que, por tanto, no era conocido por la mayoría de la población. En este sentido, esta característica de la obra significó un hito dentro de la Nueva Canción, y también dentro de la música chilena y latinoamericana, fundamentalmente por la relación que estableció con la historiografía. Esta obra ha sido considerada tanto una fuente histórica para reconstruir los acontecimientos de 1907 como una música que ha visibilizado y popularizado estos acontecimientos en la historia reciente del país.

²⁷⁵ VENEGAS. Entrevistado...

La masacre ocurrida en la Escuela Domingo Santa María de Iquique en 1907 permaneció invisibilizada de la historia oficial chilena desde el mismo momento en que ocurrió, pues el error que cometieron las autoridades de la época provocó consecuencias tan dramáticas que evidenciaron lo injustificado de la matanza. El Estado chileno no era ajeno al conflicto que se vivió en 1907, tanto porque era un directo beneficiario de la actividad salitrera como porque el problema salarial de ese año fue consecuencia de una política decidida en el Congreso de la República²⁷⁶. En otras palabras, la huelga de 1907 no fue una sorpresa para el Estado chileno, ya que las condiciones salariales de los pampinos habían sido decididas en el Congreso, con el fin de generar mayores riquezas por el salitre. Resulta al menos paradójico considerar que:

“... los obreros de la pampa murieron en Iquique cuando como nunca las empresas y el fisco recibían el mejor precio por el salitre. Lo hicieron reclamando por una inflación galopante que deterioraba sus salarios, pero que beneficiaba a los agricultores del sur de Chile, que dominaban entonces el Congreso del régimen parlamentario”²⁷⁷.

Por el dramatismo, la importancia y el dolor de esta masacre, se ha desarrollado una gran producción intelectual y artística de obras que han contribuido a comprender el fenómeno social que ocurrió en Iquique 1907, pero también lo han transformado, puesto que éstas, al igual que la Cantata, han sido capaces de deconstruir estos acontecimientos, al ser relatados desde el presente²⁷⁸.

Según el análisis realizado por el historiador Sergio González²⁷⁹, esta huelga fue de auge y no de crisis como muchas veces se ha interpretado. La misma Cantata Popular Santa María de Iquique habla de la “choza mortecina”, que efectivamente las hubo “hacia 1907, pero también había campamentos limpios y amplios”²⁸⁰. Sin embargo, la importancia de los datos entregados por esta obra musical no tiene que ver con la exactitud de éstos, sino por el rol de visibilizar y popularizar por medio de un relato dramático musical, los acontecimientos que ocurrieron en 1907 y que, hasta el momento del estreno de la obra, “la historia no quiere recordar”.

²⁷⁶ GONZÁLEZ, Sergio. Op. Cit. P. 46.

²⁷⁷ *Ibíd.* P. 50.

²⁷⁸ *Ibíd.* P. 21. El destacado es del autor.

²⁷⁹ GONZÁLEZ, Sergio. Op. Cit. P. 21.

²⁸⁰ *Ibíd.* P. 62.

Si bien ya se había incorporado esta temática en obras artísticas, por ejemplo, en “Canto a la pampa” (*Por Vietnam*, 1968), hemos visto que la narración de estos acontecimientos, vinculada hasta entonces al poema de Pezoa, es reemplazada en la Cantata Popular Santa María de Iquique por una interpretación de la historia que busca contribuir a crear conciencia sobre las posibilidades de construir un nuevo futuro.

Por tanto, el valor histórico de la Cantata tiene un nuevo sentido: además de ser capaz de revivir un acontecimiento que se encontraba olvidado, manifestó un llamado a tomar conciencia sobre las injusticias sociales y especialmente a mantenerse unidos para evitar que acontecimientos como éste volvieran a ocurrir.

Por otro lado, la Cantata ha sido capaz de mantenerse vigente, a pesar del paso del tiempo, constituyéndose ella misma en una fuente histórica, pudiendo dar cuenta no sólo de los acontecimientos de 1907, sino que también de los acontecimientos sociopolíticos y culturales en los que nació esta obra: el triunfo político de la Unidad Popular en 1970 y el contexto en el que sucedieron estos hechos.

Sobre la vigencia del mensaje que transmite esta obra, Ricardo Venegas señala: “este tipo de música tiene esa magia de tocar a las personas, de hacerlas emocionarse, pero además de transmitirles un mensaje, un mensaje que es permanente, que en este caso es, no tiene que ver con un hecho concreto de la historia, sino que tiene que ver con todos los hechos que pudieran pasar”²⁸¹.

Hemos visto que a fines de los años sesenta, Quilapayún fue parte fundamental de la Nueva Canción Chilena, caracterizándose por haber sido uno de los grupos más representativos de este movimiento y de la campaña presidencial de Salvador Allende como candidato de la Unidad Popular. Esta relación de Quilapayún con la Unidad Popular constituye un elemento importante para comprender la Cantata Popular Santa María de Iquique desde una perspectiva analítica intertextual, pues su significación ha podido trascender más allá de la masacre de

²⁸¹ VENEGAS, Entrevistado...

1907 y ubicarse en el contexto sociopolítico de 1970, pero también en los contextos en que esta obra se ha reversionado y resignificado. Al respecto, Ricardo Venegas se pregunta:

“¿Cuántas generaciones han escuchado la Cantata Santa María? Por lo menos tres generaciones, o tal vez más. Y, entonces la gente que la escucha ahora, los jóvenes que van a nuestros conciertos, y cuando hicimos la Cantata el 2007, 2008, por allá, o después, muchachos que tendrán veinte años, diecinueve, que no vivieron la Nueva Canción Chilena, no vivieron el Golpe de Estado, tampoco durante la dictadura, etcétera, pero sin embargo, están ahí y toman la Cantata Santa María y la hacen de ellos”²⁸².

En este sentido, creemos que, producto de este proceso de apropiación que han hecho varias generaciones sobre la Cantata Popular Santa María, ésta ha podido mantenerse vigente por más de 40 años, a pesar de los cambios sociopolíticos que han ocurrido en Chile, y los cambios que han sucedido al interior del conjunto musical que le dio vida a esta obra, por medio de su interpretación²⁸³. La Cantata significa cosas, trae recuerdos, evoca emociones en quienes la escuchan, y también provoca a quienes la interpretan, identificándose con ella, provocando un sentimiento de apropiación de esta obra, de su música, de su texto y de su historia. Así, ésta vuelve a significarse constantemente, pudiendo dar cuenta de cada una de las épocas en que esta obra se ha reversionado: a inicios de los años setenta, durante el exilio de Quilapayún y la Nueva Canción (años setenta y ochenta), a su regreso a Chile durante los años noventa, y en la primera década del 2000.

“La Cantata tiene una vigencia, o sea, cantarla ahora, cuarenta años después, es plenamente vigente, porque la gente dice qué está pasando en Chile, o qué está pasando en Latinoamérica, o en el mundo, no sólo para Chile”.²⁸⁴ Por ello cabe preguntarnos ¿de qué manera la Cantata Popular Santa María de Iquique nos habla de cada una de estas épocas?, ¿cómo se resignifica?, ¿cómo mantiene su vigencia a pesar de las vicisitudes de cada época?

²⁸² *Ibíd.*

²⁸³ Quilapayún ha pasado por el exilio en Europa, su retorno a Chile y su consecuente escisión en dos “facciones” enfrentadas en juicios legales internacionales por registro y uso de marca, una residente en Francia, codirigida por Rodolfo Parada y Patricio Wang, y otra residente en Chile, dirigida por Eduardo Carrasco. Recordando los inicios de Quilapayún, especialmente sus motivaciones políticas y declaración de principios que llevara a la creación de varios conjuntos que funcionaban en paralelo bajo el mismo nombre, con el fin de difundir un mensaje político y artístico por medio de su música, llama fuertemente la atención la existencia y duración de este conflicto de fines tan poco nobles, que hace trizas al *hombre nuevo*, que Quilapayún ostentaba representar.

²⁸⁴ *Ibíd.*

Haciendo una analogía al proceso minero de tratamiento de una sustancia compleja con un disolvente para separar sus partes solubles de las insolubles (disolviéndose para transformarse en otro elemento), analizaremos el antes mencionado proceso de lixiviación²⁸⁵ por el que ha pasado la Cantata Popular Santa María de Iquique a través del tiempo, configurando una nueva identidad tanto en el sujeto protagonista (el pampino), la historia que relata, como en la obra misma.

1.5. Su significación en 1970.

Al haber sido compuesta, montada, estrenada y popularizada en esta época podemos encontrar ciertas relaciones intertextuales entre esta obra y otros textos que nos dan cuenta del contexto sociopolítico y cultural en que esta obra se gestó. Quilapayún se transformó en el gran difusor de la Cantata, su enorme popularidad alcanzada tanto en Chile como en el extranjero²⁸⁶ también significó la popularidad de la Cantata y vice-versa:

“El estreno de la Cantata sucedía en un clima de alta agitación política, por la culminación de la campaña electoral de 1970 (...) Hay optimismo y confianza en los partidarios de la coalición de la Unidad Popular y la cantata lo refrenda, pues no obstante relatar una tragedia, no lo hace como un lamento, sino como denuncia y anuncio de mejores tiempos.”²⁸⁷

El 5 de septiembre de 1970 Salvador Allende resultó electo Presidente de la República, representando a la Unidad Popular, cuyo programa cultural declaraba en el área de Cultura y Educación, procurar la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, reafirmando toda aspiración a la conciencia de clase y revolucionaria, “superando los valores burgueses, basándose en un pueblo socialmente consciente y solidario”²⁸⁸. En cuanto a la transformación y construcción de una nueva cultura, este programa señalaba:

²⁸⁵ Se entiende lixiviar como “tratar una sustancia compleja, como un mineral, con un disolvente adecuado para separar sus partes solubles de las insolubles”. (RAE, en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=lixiviacion)

²⁸⁶ Especialmente durante su exilio, que a partir de 1973, mantuvo al conjunto residiendo en Francia, popularizando su repertorio, y especialmente esta obra fundamentalmente en Europa.

²⁸⁷ GONZÁLEZ, ROLLE Y OHLSEN. Op. Cit. Pp. 304, 305.

²⁸⁸ ALBORNOZ, César. La Cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente. En: JULIO PINTO VALLEJOS Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular, Santiago, LOM, 2005. p. 148.

“Los cambios que se harán necesitan de un pueblo socialmente consciente, solidario y educado para ejercer el poder y para defenderlo. La cultura no se crea con una ley, sino que surge de la lucha constante por la fraternidad contra el individualismo, por el trabajo contra su desprecio, por los valores nacionales sin sumisión a valores que no nos pertenecen”²⁸⁹.

La cultura fue una de las prioridades del gobierno de la Unidad Popular, era el medio para “proponer una nueva sociedad donde los valores imperantes fueran los del proletariado en vez de aquellos burgueses que habían prevalecido a lo largo de gran parte de la historia nacional. El actor principal debía ser, por tanto, el pueblo.”²⁹⁰

El movimiento musical que se venía desarrollando, amparando el proyecto político de la Unidad Popular, la Nueva Canción Chilena, representaba los sueños de igualdad y superación de la pobreza, que desde inicios de los sesenta proponía:

“Una integración latinoamericana en un planteamiento común, reuniendo en una propuesta musical la realidad continental tanto en su forma como en su fondo. En su forma, al incorporar en Chile ritmos y géneros como la zamba, la guajira, el bolero, y un sinnúmero de estructuras propias del subcontinente. En su fondo, al hablar de la superación de la pobreza no solamente como una aspiración nacional, sino como un objetivo continental, primero, y universal, después. La revolución y la construcción del ‘hombre nuevo’ tenía un sentido local, pero junto a él, y casi imperiosamente, un sentido continental”²⁹¹.

Pero con el triunfo de Allende “la quimera debía hacerse praxis (...). La antigua esperanza ahora se transformaba en realidad; el desafío ahora consistía, más que en proponer, denunciar o criticar, en construir”²⁹², siendo esa una de las características que marcó a la Cantata Popular Santa María de Iquique. No sólo denunciaba el hecho de la masacre ocurrida en 1907, sino que también hacía un llamado a la unidad y a la toma de conciencia para evitar que acontecimientos como los relatados volvieran a ocurrir.

²⁸⁹ Programa de la Unidad Popular. Santiago; Imprenta Horizonte, 1970. “Cultura y Educación”. En: *Ibíd.*

²⁹⁰ *Ibíd.*

²⁹¹ *Ibíd.* P. 149.

²⁹² *Ibíd.* Pp. 148, 149.

La Cantata representaba también la cultura popular a que aspiraba el gobierno de la Unidad Popular: “La música de concierto, ligada históricamente a las élites, se hacía masiva; el pueblo era protagonista de un producto del que antes estaba totalmente ajeno”²⁹³.

Sin embargo, lejos de lo que se pudiera creer, la Cantata Popular, al igual que otras músicas propias de la Nueva Canción Chilena, no fue tan masiva (en términos mediáticos y de consumo), aunque tuvo proyecciones hacia el ámbito popular y obrero, su circuito fue más bien el universitario de izquierda. En medio de un contexto cultural, en que la juventud chilena se identificaba con la “Música libre”, el rock, la Nueva Ola y el neofolclor “la propuesta cultural de la Unidad Popular no era liviana: era militante, combativa, severa”²⁹⁴.

Con la llegada de Allende al gobierno, “lo que antes era denuncia y propuesta, ahora debía ser aglutinamiento en torno a la construcción en apoyo al proceso político. La música debía ser reflejo de ello”²⁹⁵. Con esta idea, el Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena, que se realizó los días 20 y 21 de noviembre de 1971, fue auspiciado por el Departamento de Cultura de la Presidencia, pero no ocurrió lo esperado:

“El día sábado 20 eran las 8 de la tarde y en el recinto no había más de tres mil personas, al nivel que el conductor Ricardo García pedía al público que se arrimara más cerca del escenario (...) La competencia fue de buena calidad, tanto en cuanto a música como lírica. Sin embargo el público se vio completamente ajeno en entusiasmo y convocatoria. ¿Qué pasaba con la Nueva Canción? ¿Funcionaba solamente como denuncia o protesta, mas no como constructiva, como ‘oficial’?”²⁹⁶

Sin duda había una responsabilidad de la industria, pero la Nueva Canción no pretendía masificarse a través de ella (a excepción de la industria alternativa, representada por DICAP e IRT). Como hemos mencionado en páginas anteriores, los espacios más importantes para estas músicas eran las actuaciones en vivo, y ahora con el apoyo del gobierno, podían recorrer el país haciendo conciertos.

²⁹³ *Ibíd.* P. 150.

²⁹⁴ *Ibíd.* P. 151.

²⁹⁵ *Ibíd.* P. 159.

²⁹⁶ *Ibíd.*

Aun cuando la Cantata Popular Santa María fuera muy exitosa y Quilapayún un conjunto de mucha popularidad, es importante tener en cuenta que, a pesar de que la Nueva Canción Chilena:

“siempre quiso abarcar la mayor cantidad de público posible, su propuesta no era masiva; su público siempre fue restringido, más aun cuando la mayoría de sus integrantes asumió una posición militante al lado del gobierno (...) Y la responsabilidad era compartida por la industria musical, al no ver la potencialidad comercial de la música, y por los propios artistas, quienes no podían esperar masividad a su intransigente y honesta propuesta”²⁹⁷.

Considerando ello, Eduardo Carrasco plantea que la Cantata Popular Santa María de Iquique fue exitosa en su época, porque representaba, por una parte, una consumación del trabajo del movimiento de la Nueva Canción Chilena, y por otra, una fiel expresión de las convicciones políticas que había en la sociedad chilena a principios de los años setenta²⁹⁸.

Durante esos meses, Chile vivía una situación única en su historia. Era un año electoral, en que uno de los candidatos a la presidencia era Salvador Allende, por lo que había una alta efervescencia social de la que casi nadie podía mantenerse ajeno. Cuando Allende resultó electo como representante de la Unidad Popular, comenzó una nueva etapa en la historia del país. Dentro de este contexto, la Cantata representaba un llamado a la unidad, a tomar la historia y a apropiarse de ella. Al respecto, Carrasco señala que la Cantata:

“fue también como una expresión muy fiel del espíritu que había en la sociedad en ese momento, o sea, un espíritu de reivindicaciones sociales, de unidad, de esperanza, en lo que iba a venir, en la medida en que el pueblo se uniera. Todas esas ideas eran más o menos las ideas de la Unidad Popular, y por eso tuvo un éxito enorme.”²⁹⁹

No cabe duda de que el contexto sociopolítico y cultural en que se estrenó la Cantata potenció su amplia recepción y ayudó a que tuviera una alta significación social, porque tenía un doble significado: además de denunciar un acontecimiento histórico, hacía un llamado a la unidad, a la toma de conciencia para que nunca más en Chile volviera a suceder algo así. Como relata Ricardo Venegas, que asistió al estreno en el Teatro de La Reforma:

²⁹⁷ *Ibíd.* P. 160.

²⁹⁸ CARRASCO. Entrevistado...

²⁹⁹ *Ibíd.*

“Pero yo diría que también, como que la gente se emocionó pero quedó con una sensación de que (...) ésta no era una obra sólo que denunciaba algo, que pasó terrible y la masacre y qué se yo, sino que de repente aparece una *Canción Final*, por ejemplo en la Cantata, donde dice ya bueno esto pasó, pero qué tenemos que hacer ahora. Y lo que tenemos que hacer es unirnos para que nunca más ocurran cosas como ésta. Entonces la gente salía de los conciertos, y hasta el día de hoy yo creo que sale con esa sensación, con esa imagen, con ese impulso, con esa energía, de decir, bueno, tenemos que unirnos, tenemos que unirnos para que nunca más en Chile ocurra esto.”³⁰⁰

La significación que tuvo la Cantata Popular Santa María de Iquique en este primer momento de su historia (1970-1973), puede ser comprendida tanto en relación a los testimonios recabados como a un análisis intertextual de la obra, el cual será desarrollado específicamente para los 3 extractos seleccionados como representativos.

Este análisis ha sido desarrollado a partir de lo más general hacia lo más acotado y específico, comenzando por los elementos contextuales que rodean a la obra musical y le dan sentido, terminando con los elementos musicales y sonoros específicos de la obra.

En un primer nivel de análisis podemos observar algunos datos contextuales que si bien pueden resultar evidentes a primera vista, es importante mencionar y explicar su significado. Primero observemos el nombre de esta obra: “Cantata Popular Santa María de Iquique”. Se la presenta como una Cantata Popular, dos elementos que pueden ser opuestos, considerando que la forma cantata es originaria del barroco europeo, utilizada con fines religiosos. El adjetivo *popular* le da otro carácter a esta forma musical, que ya no trata de aspectos religiosos, ni remite necesariamente a la música docta europea, definida hegemoníamente como *música de arte* en antonomasia a la *música popular*, sino que le asigna un carácter popular, en el sentido de lo que *el pueblo* escucha. En este sentido, lo popular tiene relación con ciertos elementos que podemos percibir a primera vista (o a primera oída) de la obra: los instrumentos utilizados (a excepción del violoncello y contrabajo) son propios de la música folclórica latinoamericana, específicamente de tradición andina (queñas, guitarras, charango y bombo legüero); los ritmos utilizados son de base sudamericana y de amplia tradición en la música popular de la Nueva

³⁰⁰ VENEGAS. Op. Cit.

Canción; el texto la obra es, en palabras de Advis, “de orden social y realista”³⁰¹; y su estilo contiene giros melódicos y modulaciones armónicas de raíz latinoamericana.

En segundo lugar, podemos observar otros elementos contextuales que ayudan a comprender el sentido de la obra, tanto en la síntesis de los elementos populares con los doctos. Hemos visto que esta obra fue compuesta por Luis Advis, músico proveniente de la academia que hasta entonces había destacado por su relación con el teatro, quien recurrió al popular conjunto Quilapayún para que interpretara su obra. Así la Cantata, compuesta por un músico tradicionalmente académico es estrenada en julio de 1970 por un grupo musical de raíz folclórica latinoamericana y explícitamente revolucionario³⁰².

En este sentido, la Cantata rompe todos los esquemas precedentes, tal como se pregunta Alfonso Padilla, “¿A qué tradición adscribirla? ¿Popular? ¿Académica?”³⁰³. Se la caracteriza como mesomúsica, por encontrarse al medio de estas corrientes. Padilla plantea que la particularidad de la Cantata reside en que contiene una unidad orgánica musical, donde “los elementos temáticos fundamentales son expuestos y reelaborados en diversos interludios instrumentales y canciones.”³⁰⁴.

Hemos visto también que esta obra fue compuesta, montada, grabada y estrenada dentro del contexto del movimiento de la Nueva Canción Chilena, y además, en una época de exacerbación de los movimientos políticos y sociales en el marco de campañas electorales, como la de 1970, donde Salvador Allende, el candidato de la Unidad Popular, resultó electo Presidente de la República.

³⁰¹ En palabras de Luis Advis, en el comentario incluido en la carátula del disco original en julio de 1970. En ADVIS, Luis. Santa María de Iquique, Cantata Popular [Partituras] Santiago, División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor – SCD, 1999. P. 5

³⁰² Escogieron deliberadamente como fecha fundacional del conjunto el día 26 de julio, homenajeando a la Revolución Cubana, entendiéndola como “la naciente esperanza de una revolución verdadera en el continente latinoamericano” CARRASCO, “Quilapayún...” P. 14. El nombre, de origen mapuche, lleva consigo una propuesta indigenista que va a hacerle frente a las corrientes neofolclóricas que describían de manera paisajista el folclor chileno. Sumado a ello, se debe considerar que más adelante Quilapayún comienza a militar en el Partido Comunista para dar el apoyo a la candidatura a la Presidencia de Salvador Allende.

³⁰³ PADILLA, Alfonso. “Santa María de Iquique. Cantata Popular”, Librillo inserto en disco Quilapayún, Luis Advis y Héctor Duvauchelle. 1998 [1970]. Santa María de Iquique. Cantata Popular. Warner Music Chile.

³⁰⁴ *Ibíd.*

La Cantata Santa María de Iquique, se constituyó como un hito, tanto musical como temático, rompió cánones dentro de la canción popular. Esta obra corresponde a la primera composición de este género en Chile y que, además, narra un acontecimiento histórico de alta connotación social y política: la masacre obrera ocurrida en Iquique en 1907 a raíz de una huelga por las condiciones laborales y salariales de los trabajadores del salitre dentro del sistema oligárquico de principios de siglo. Pero también, por el contexto en el que nace esta obra es capaz de representar y remitirnos a 1970, además de 1907.

a. Análisis de “Vamos mujer”³⁰⁵.

Esta canción corresponde a una de las más populares de esta obra, tanto así que en muchas ocasiones ha sido cantada (e incluso grabada) de manera independiente al resto de la obra (tanto por Quilapayún como por otros intérpretes). En el caso de Quilapayún, esta canción ha sido interpretada en diversos conciertos de Quilapayún donde no se interpreta la Cantata.

Además ha sido grabada y editada de manera independiente a la obra completa en los siguientes discos: “El pueblo unido jamás será vencido” (Eteenpäin, 1974), “Alentours” (Pathe Marconi, 1980)³⁰⁶, “Quilapayún en Argentina, Volumen 2”, editado en 1985 del concierto realizado en Argentina en 1983.

Esta independencia que presenta esta canción respecto al resto de la obra, expresa no sólo su popularidad, sino también la capacidad y autosuficiencia de dar cuenta de la historia que relata la obra completa en una sola canción. Basta con entonar “Vamos mujer” para hacer referencia a la masacre de 1907.

Por otro lado, la popularidad de esta canción responde a que en el momento de su estreno, fue capaz de dar cuenta, no sólo de los acontecimientos de 1907 sino que también a la época que vio nacer esta obra. Esta canción, tanto en su texto, instrumentación y musicalidad, representa fielmente al período 1970-1973.

³⁰⁵ Se sugiere revisar Anexo 1 y 2 (partitura y audio).

³⁰⁶ En éste se incluye la segunda grabación de “Vamos mujer”.

Las preguntas que guían este análisis corresponden a ¿de qué manera “Vamos mujer” da cuenta de la época del estreno de la Cantata Popular Santa María de Iquique?, ¿a través de qué elementos esta canción nos remite a los acontecimientos de 1907?, ¿por medio de qué herramientas intertextuales “Vamos mujer” se relaciona con el resto de la obra y nos remite a estos dos momentos de la historia de Chile?

Para responder a estas preguntas, desarrollaremos un análisis intertextual centrado en los siguientes 3 elementos: el texto poético, la instrumentación y la armonía de la canción. Además se considerarán otros elementos no formales, que tienen relación con el contexto en que se desenvuelve esta canción, sus intérpretes y compositor.

En primer lugar, es necesario aclarar que el nombre “Vamos mujer” es asignado popularmente, pero no corresponde a su nombre oficial en la obra, puesto que la Cantata es una obra de unidad orgánica, donde cada una de sus partes se nombra en función de su género (pregón, preludio, canción, relato o interludio) acompañada del número correlativo.

Así, esta canción corresponde a la séptima parte de la obra, y al mismo tiempo, a la segunda canción. Se encuentra precedida por el Relato II -que finaliza diciendo *había que bajar al puerto grande-* y seguida por el Interludio Instrumental II, donde dos quenas desarrollan la melodía y el ritmo de takirari anunciado en la canción. Así, “Vamos mujer” se sitúa casi en el centro de la obra, en medio del relato de esperanza y búsqueda por un futuro mejor.

Respecto a su instrumentación se compone de un charango, una guitarra, un violoncello, un contrabajo, y una voz solista, que en 1970 es interpretada (y grabada) por Rodolfo Parada.

Los instrumentos con que se musicaliza esta obra son de tradición andina, especialmente el charango y las quenas, que en esta canción, y su consecuente interludio, son los que más brillan. El charango aparece en “Vamos mujer” marcando ciertos elementos de cambio, potenciando el dramatismo de la historia y otorgando suspenso al trágico final.

Las queñas, si bien no son parte de la instrumentación de “Vamos mujer”, son los instrumentos principales del interludio que le sigue a esta canción. Sigue y desarrolla su idea melódica, dándole un carácter de continuidad a la canción y potenciando en mayor medida la contraposición de la alegría y la esperanza (por el anhelo de *ir a la ciudad*) con el dramatismo y el anuncio de lo tragedia que está por venir. El término *pampa* es de origen quechua y su significado contiene un cierto misterio:

“no es equivalente a desierto, a un espacio vacío, más bien indica un territorio llano que tiene la presencia de la humanidad. La pampa salitrera fue marcada por hombres y mujeres que se atrevieron. La pampa está llena de caminos, caminantes, carretas, ferrocarriles. Esos caminos a veces se pierden o toman bifurcaciones inesperadas, a veces se oculta o concluyen en una calichera abandonada, pero el pampino siempre supo encontrar la hebra”³⁰⁷.

La estructura armónica de “Vamos mujer” y la manera en que se desarrolla a lo largo de la canción, le da el color musical al texto poético para relatar la historia y especialmente para potenciar el dramatismo y transmitir la emocionalidad de la obra.

Pese a que será necesario considerar el desarrollo armónico de esta canción, no se realizará un análisis de este tipo de manera exhaustiva, sino que solamente se mencionarán los aspectos que sean relevantes para ilustrar el desarrollo de su análisis intertextual. El desarrollo del análisis intertextual de “Vamos mujer” podemos presentarlo de la siguiente manera:

La canción comienza con un llamado de charango, acompañado por una guitarra, que juntos marcan el ritmo base del huayño transportando al escucha al norte grande, a las regiones andinas cercanas a la pampa salitrera, donde el huayño se baila en cada procesión y carnaval.

³⁰⁷ GONZÁLEZ, Sergio. Op. Cit. P.112.

1 *Allegretto*

Solista

Charango

Guitarra

Extraído de: Advis. Santa María de Iquique. Op. Cit. P.41.

Además, este ritmo de huayño al ser tocado marcando solamente su base rítmica, no sólo remite a la cultura andina, sino que también a *lo marcial*. En este sentido, estos 4 primeros compases que introducen la canción, llevan al escucha a seguir la marcha, la procesión que los pampinos hicieron para *bajar al puerto grande*.

Luego de estos 4 compases introductorios comienza la canción con:

I
 Vamos mujer, partamos
 a la ciudad
 todo será distinto
 no hay que dudar,
 no hay que dudar,
 confía
 ya vas a ver,
 porque en Iquique todos
 van a entender.

Siguiendo el texto de esta primera estrofa, vemos que es el hombre quien llama e invita a la mujer a partir a la ciudad. Corresponde preguntarse ¿quién es este hombre? ¿Qué representa? ¿Adónde invita a la mujer? ¿Qué representa ese lugar?

En primer lugar, es posible plantear que el hablante de esta canción, es un hombre pampino, el trabajador de las salitreras, pero también representa a la clase obrera (de manera genérica). Frente a esto es necesario aclarar que, en base a la historiografía pampina, el sujeto social pampino es un tipo de trabajador, distinto y particular, que puede asimilarse en algunas cosas a la clase obrera, pero no es posible asemejarla de manera totalizante. En este sentido, podemos argüir que la Nueva Canción Chilena (representada en esta obra) si bien representó a los trabajadores, en tanto clase obrera, lo hizo de manera totalizante y hegemónica, invisibilizando las particularidades de cada uno de los tipos de sujetos sociales que podrían componer la clase obrera.

Según el análisis desarrollado por el historiador Sergio González, el pampino es un sujeto social distinto del obrero y del minero. El pampino no es originario del desierto, sino que es “un desarraigado que se vio arrojado al desierto”³⁰⁸ proveniente de otras tierras y acostumbrado a la realización de otras labores.

Este recién llegado “se empampa en el desierto”³⁰⁹, transformado su cultura para comprender al desierto, sumergirse en él, quererlo y “respetarlo, en una simbiosis donde el uno se asimila en el otro y viceversa”³¹⁰. En este proceso el desierto también se transforma, se empampa: “deja de tener una referencia masculina para transformarse en femenina: *pampa* (...) Fue el desierto, a partir de 1830, un útero fecundo que parió al pampino. Y ese hombre fue quien transformó al desierto en pampa”³¹¹. Así, cuando el desierto se transforma en pampa, se constituye también el pampino, quien humaniza al desierto y se refiere a él como su sociedad.

“La organización social que emergió en la moderna sociedad del salitre expresada en la Sociedad de Socorros Mutuos, la mancomunal, el teatro obrero, la filarmónica, la sociedad de resistencia, la federación obrera, el sindicato, el gremio, politizaron al pampino y la huelga fue la expresión de esta toma de conciencia.”³¹²

³⁰⁸ *Ibíd.* P. 68.

³⁰⁹ *Ibíd.* P. 68.

³¹⁰ *Ibíd.*

³¹¹ *Ibíd.* Pp. 68, 69.

³¹² *Ibíd.* P. 77.

Por tanto, el pampino fue un ser del desierto, constituido “durante el siglo XIX, cuya hipóstasis le definió como ‘pampa’, y reconstruido en el siglo XX con la técnica, la organización espacial y social. A fines del siglo XX en el desierto, a pesar de que conservó su nombre ‘pampa’, dejó de ser el mismo”³¹³. El pampino fue un ser en el desierto, y solamente ahí. Ese espacio fue el que definió su identidad, su pensamiento y sus tradiciones. Fue un sujeto social único e irrepetible.

“El desierto, como fenómeno universal, suele tener una fuerte impresión en el carácter y personalidad del sujeto, incluso tiende a generar cierto misticismo. Por lo tanto, el pensamiento socialista, mutualista, anarquista, etc., que se desarrolló en el desierto salitrero, sin dejar de serlo, tuvo necesariamente un sello propio, diferenciado de movimientos inspirados por estas mismas ideologías en otras latitudes”³¹⁴.

Los discursos que dieron forma al movimiento obrero (socialista, ácrata, mancomunado u otros) fueron aleccionadores para el pampino, haciendo que levantara la frente y miraran a los ojos a sus patrones. Incluso en el momento de la represión de 1907 su orgullo se mantuvo en alto. En palabras del historiador Sergio González:

“Siempre ha existido la idea de una epopeya del salitre, que es la base de una especie de hagiografía de la pampa. Quizás podríamos señalar aquí que la pampa salitrera fue un lugar de teofanías, en un doble sentido. Primero, como revelación de los misterios del desierto, como aquellos supo descifrar el cateador y, en cierta forma, todo pampino. Segundo, como la revelación de la ideología que le permitió al obrero salitrero la toma de conciencia de su identidad de clase y su papel en la historia del nitrato”³¹⁵.

En segundo lugar, el hablante de esta canción representa también al *Hombre Nuevo*, el imaginario en el cual se enmarca la Nueva Canción Chilena y la ideología socialista que en Chile da pie a la Unidad Popular. El *Hombre Nuevo* es el poseedor de la energía revolucionaria, del cambio social, es quien encarna la ideología socialista, el sueño por un mañana mejor, por un mundo y una vida nuevos. De esta forma, se espera que la juventud chilena adhiera a los valores que promulga el imaginario del *Hombre Nuevo*, sobre ello presentamos este extracto de una carta que un lector envía a la revista *Ramona*:

³¹³ *Ibíd.* P. 92.

³¹⁴ *Ibíd.* P. 113.

³¹⁵ *Ibíd.* P. 119.

“A mi me gustaría que toda la juventud chilena leyera la Revista Ramona y comparara, por ejemplo, la revista Ritmo con Onda o Ahora con Ercilla, ahí se pueden ver un montón de cosas nuevas y positivas en el futuro. Ojalá que el futuro Hombre Nuevo sea joven, dinámico, colaborador con su país, crítico y optimista.”³¹⁶

En este sentido, este *Hombre Nuevo*, dinámico, colaborador, crítico y optimista, encarna el sueño por un futuro mejor. Es capaz de convocar a otros sujetos, como por ejemplo, a la mujer, entendida como un sujeto pasivo, desprovista de autonomía y voluntad política, que solamente se remite a seguir al hombre.

La construcción de una nueva masculinidad presente en el imaginario del *Hombre Nuevo*, lleva implícitas características machistas que pueden verse reflejadas, en primer lugar, en la supremacía masculina por sobre la femenina en el desarrollo artístico y musical de la Nueva Canción Chilena. Si bien no contamos con datos exactos sobre la cantidad de mujeres y hombres, exponentes y cultores de la Nueva Canción - tampoco corresponde profundizar en ello para este trabajo -, es mucho más visible la figura masculina que la femenina al interior de este movimiento, tanto así, que muchas veces lo femenino queda invisibilizado detrás de la figura del *Hombre Nuevo*, el *hombre* no solamente referido a la humanidad, sino que también al hombre en tanto género masculino.

Al respecto, Eduardo Carrasco – miembro de Quilapayún - comenta sobre Isabel Parra (hija de Violeta Parra), quien acompañó a Quilapayún en la gira que comienza en octubre de 1970, lo siguiente:

“Chabela, como intérprete de la canción chilena, es un remanso de dulzura y femineidad en un movimiento en el cual, hasta el momento, han predominado los artistas masculinos. Su figura delicada, su voz pura, desprovista de toda afectación, su sensibilidad mejor dispuesta para cantar los arreboles que los cielos tempestuosos, su repertorio, siempre escogido para expresarse como mujer antes que nada, le agregaban ese otro lado de la vida que nunca conseguiremos mostrar cantando solos”³¹⁷.

³¹⁶ VERBEKEN, Dieter. *Ramona* (4) 19 de noviembre de 1971, p. 51.

³¹⁷ CARRASCO. “Quilapayún...” Pp. 189, 190.

En otras palabras, desde la Nueva Canción se entiende a la mujer como portadora de atributos como la dulzura y la sensibilidad, inseparable de su rol de maternidad (*lleva al niño en brazos, no llorará*), que además puede interpretarse como la madre del *Hombre Nuevo*³¹⁸ (llama la atención que *la guagua* sea niño y no niña). Al hombre, representando por el hablante de la canción, y por el *niño en brazos*, son comprendidos como el portador del proyecto de una *Nueva Sociedad*.

Siguiendo con estos planteamientos, podemos interpretar entonces que en “Vamos mujer” es el *Hombre Nuevo* quien invita a la mujer - en un ritmo que pasa del huayño al takirari - a un *mundo nuevo*, representada en la ciudad de Iquique. Esta ciudad - puerto representa la modernidad y el desarrollo, en contraposición al mundo de la salitrera, que se concibe como un mundo arcaico, donde las relaciones laborales son de explotación.

En tercer lugar, es posible percibir que en esta invitación a partir *a la ciudad* hay una contraposición sentimientos y sensaciones, presentes en el texto y potenciadas con la música. Esta invitación comienza acompañada con un ritmo en 2/4, que podemos llamar *marcial*, marcado con las cuerdas del charango y la guitarra, destacando el patrón base del huayño. Planteamos que este ritmo simboliza la marcha, en sentido concreto, del caminar de los pampinos desde las salitreras a Iquique, pero también en sentido interpretativo, de la marcha del movimiento obrero por la lucha socialista.

Además es importante mencionar que esta marca del charango, en ritmo de huayño -danza de origen andino- alude a la relación de los pampinos con la tradición andina y su cosmovisión. Los dirigentes obreros fueron también bailarines de cofradías de bailes religiosos y particularmente devotos de la Virgen del Carmen, donde miles de pampinos se daban cita todos los años en la Fiesta de la Tirana. “La Pacha Mama y la Virgen del

³¹⁸ Para indagar un poco más en esta idea se sugiere revisar RODRÍGUEZ, Javier. La madre del hombre nuevo se llama revolución. Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile. Tesis (Magíster en Artes, mención Musicología). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2011.

Carmen, son figuras enraizadas en el imaginario popular del norte. Es la madre simbólica de un pueblo que sufre. A ella se acude cada año para pedir y renovar la fe”³¹⁹.

En cuarto lugar, es importante detenerse en algunos cambios armónicos presentes en esta estrofa, especialmente por la relación que establecen con el texto poético. La canción comienza en una tonalidad de Si menor natural, pasando del primer grado (Si menor) al segundo (Re mayor), y en el verso *no hay que dudar* vuelve al primer grado (Si menor) para cambiar transitoriamente a una tonalidad mayor (Re mayor) mientras repite el verso *no hay que dudar*³²⁰. Este cambio modal transitorio, junto con la repetición del verso, potencian el mensaje que se quiere entregar: la confianza de un futuro mejor.

II

Toma mujer mi manta
te abrigará,
ponte al niño en brazos
no llorará,
no llorará, confía,
va a sonreír,
le cantarás un canto
se va a dormir.

III

¿Qué es lo que pasa, dime?
no calles más...

En la segunda estrofa la armonía se mantiene en la misma tonalidad original y la voz cantante dice *Toma mujer* marcando la quinta del acorde menor, potenciando la *sensación de menor*³²¹ en la armonía, en este caso dado solamente por la voz solista que en estos versos canta *a capella*. En los versos siguientes (*mi manta te abrigará*) los instrumentos acompañantes, por primera vez en el desarrollo de la canción, no se presentan junto con la línea melódica del canto sino que responden a ella³²² (en una especie de canon rítmico), que potencia el carácter dramático de estos versos.

³¹⁹ GUERRERO. Op. Cit. P. 67.

³²⁰ Compases 10 y 11

³²¹ En nuestra cultura, los acordes menores están asociados a melodías *tristes* y al potenciarlos, se vuelven dramáticos.

³²² Compases 18 al 21

En este caso, se le otorga un carácter dramático al texto, aludiendo a la posibilidad del peligro, en este caso representado por el frío: *Toma mujer mi manta te abrigará*. La mujer es representada como madre, ya que para partir *a la ciudad* debe llevar consigo al *niñito en brazos*. En este verso se potencia el carácter dramático del texto (y de la historia), anunciando el peligro que está por venir por medio del cambio modal de la armonía. El hombre hablante al cantar *ponte al niñito en brazos* anuncia el cambio de tonalidad³²³ que potencia el dramatismo y anuncia a su vez que algo malo está por venir.

En esta misma estrofa el rol del hombre hablante representa también al hombre protector, quien le ofrece su manta para cobijar del frío a la mujer, pero también le da la confianza para seguir y no sucumbir frente a las dificultades que puedan presentarse en el camino: *no llorará, confía, va a sonreír*. Este *Hombre Nuevo* – el hablante, el pampino – además de invitar, es capaz de proteger y transmitirle seguridad a la mujer.

Sin embargo, esta intención de transmitirle seguridad a la mujer diciendo *no llorará, confía, va a sonreír*, resulta infructuosa, pues a pesar de repetir el verso *no llorará* con la intención de reafirmar la idea (similar a lo que ocurre en la estrofa anterior con *no hay que dudar*³²⁴), esta intención queda desplazada por el juego armónico que reafirma también la idea del dramatismo al modular transitoriamente a un Re menor natural (y no pasar a Re mayor, como había sido prestado en la estrofa anterior).

En medio de un canto optimista en el que se convoca a otro sujeto por un mañana mejor, a tomar el camino que lleva al socialismo y confiar en ese camino, la musicalidad transmite inseguridad, miedo e incertidumbre, que parecieran ser percibidos solamente por la mujer (y no por el hombre), ya que es él quien pregunta *qué es lo que pasa, dime, no calles más*.

En este verso se transmite la inseguridad que sentía la mujer, la indecisión que la detiene a tomar el camino que el hombre le ofrece. Hemos visto que la mujer es comprendida como

³²³ Compases 20 y 21. Modula desde un Si menor natural a Re menor natural, cuando el solista canta en Si bemol.

³²⁴ Compases 10 y 11

un ser sensible, capaz de intuir el dramatismo en que termina la obra / historia, idea que en este verso se reafirma.

Este verso se introduce por las marcas de las cuerdas en ritmo de huayño³²⁵ (charango y guitarra) que cumplen la función de dar un respiro al hombre hablante y poder volcarse hacia su propia intimidad, aun cuando se mantiene el ritmo de esta marcha/procesión, se acentúa un *decrescendo* con la función de matizar y expresar mayor intimidad en este diálogo entre el hombre que pregunta *qué es lo que pasa*, tanto preguntándole a la mujer, como a sí mismo.

Al terminar el verso *no calles más* las cuerdas (guitarra y charango) hacen un rasgueo arpegiado hacia las notas agudas del acorde³²⁶ (un Sol menor natural) con la intención de darle suspenso a la trama, para luego retomar con más fuerza interpretativa e instrumental la estrofa siguiente.

IV

Largo camino tienes
que recorrer
atravesando cerros,
vamos mujer,
vamos mujer, confía
que hay que llegar,
en la ciudad podremos
ver todo el mar.

En esta cuarta estrofa vuelve la armonía como al inicio de la canción³²⁷ pero se suma el violoncello a la instrumentación, lo que ayuda a potenciar ciertos elementos con el uso del bajo. Los versos de esta estrofa vuelven a *sonar* optimistas, aunque enfatizan en las dificultades del camino a la *ciudad* - *largo camino tienes que recorrer, atravesando cerros* - están acompañados por una secuencia armónica de la tonalidad de Si menor natural, reafirmando la idea de que, a pesar de que no será tarea fácil, este esfuerzo será recompensado.

³²⁵ Compases 29 y 30

³²⁶ Compás 34

³²⁷ Compases 5 al 16

Se recurre al mismo mecanismo utilizado anteriormente de repetir un verso, en este caso *vamos mujer*³²⁸, para reafirmar la idea que se presenta justo en el momento en que la armonía modula transitoriamente a mayor³²⁹, potenciando los versos *confía que hay que llegar, en la ciudad podremos ver todo el mar*, donde el hombre hablante – *Hombre Nuevo*, pampino – incentiva a la *mujer* a superar las dificultades del camino para llegar a Iquique, al *puerto grande*, que representa la modernidad y del desarrollo, la sociedad socialista de relaciones laborales justas, donde todo será posible y todo esfuerzo realizado habrá valido la pena.

V

Dicen que Iquique es grande
como un salar;
que hay muchas casas lindas
te gustarán,
te gustarán, confía
como que hay Dios,
allá en el puerto todo
va a ser mejor.

Esta quinta estrofa repite la intención de la segunda³³⁰, donde el desarrollo armónico le otorga un carácter dramático al texto (que por si solo no tiene) anunciando el peligro de manera indirecta, pues en este caso se hace solamente por medio de la música y no a través del texto. *Dicen que Iquique es grande como un salar* se canta con fuerza y convicción, casi bordeando la rabia propia de la lucha socialista del *Hombre Nuevo*, representada por la interpretación de Quilapayún, grupo ícono de la Nueva Canción Chilena y del imaginario del *Hombre Nuevo*. Esta fuerza se transmite además de la interpretación vocal del cantante, por los rasgueos de la guitarra y el charango, que nuevamente³³¹ utilizan el recurso de responder rítmicamente a la línea melódica del canto³³², con un rasgueo que crece en intención desde el *mezzo forte* al *fortissimo*, junto con el *pizzicato* del violoncello y del contrabajo (que se incorpora a la canción en esta estrofa). Mientras la canción toma fuerza,

³²⁸ En la primera estrofa de la canción se repite *no hay que dudar* (compás 11) utilizando el mismo recurso que ésta.

³²⁹ Entre los compases 41 y 43 la armonía modula transitoriamente a Re mayor, cuya correlativa menor corresponde a Si (tonalidad base de la canción).

³³⁰ Del compás 15 al 28

³³¹ Recurso ya presentado en los compases 18 al 21 en la segunda estrofa de la canción.

³³² Compases 47 al 52

la voz solista canta *que hay muchas casas lindas*, marcando un Si bemol³³³ que anuncia un próximo cambio de tonalidad, dándole un carácter dramático al texto poético que anuncia el peligro que se esconde tras la esperanza que incentiva esta invitación.

Cuando el hombre hablante, en relación a las casas que encontrarán en Iquique, le dice a la mujer *te gustarán, te gustarán* utiliza el recurso de repetir el verso para reafirmar la idea. Sin embargo, lo optimista y esperanzador del texto poético queda desacreditado producto del cambio armónico que reafirma el dramatismo al modular de manera transitoria a un Re menor natural (y no a un Re mayor, como se presentó en la primera parte de la canción). Este efecto dramático permea también los versos siguientes: *confía como que hay Dios, allá en el puerto todo va a ser mejor*, aminorando la confianza que quiere provocar el texto poético al escucha (a la mujer).

Estos versos dan cuenta también de la representación social de los roles de lo masculino y lo femenino, tanto en la época que describe la obra (1907) como en la que se desarrolla (1970). El hombre es quien invita a la mujer, y busca convencerla, para ello recurre a argumentos tanto generales (*allá en el puerto todo va a ser mejor*) como otros que pueden ser interpretados como específicos de su género (*hay muchas casas lindas*), representando a la mujer además de madre de familia (como en la segunda estrofa) como dueña de casa, enfatizando en el rol pasivo de la mujer, en contraposición al hombre trabajador, tanto obrero-pampino como *Hombre Nuevo*.

El hombre hablante describe a esta *ciudad* con características grandiosas (de gran tamaño, de *casas lindas*, donde todo será mejor), mientras la música se vuelve cada vez más dramática, acompañada de un bajo continuo (violoncello) que potencia su tensión, echando por tierra la esperanza que quiere transmitir el texto. Este descrédito a la esperanza se expresa fuertemente en los versos *confía, como que hay Dios, allá en el puerto todo va a ser mejor* acompañados por una música que pareciera anunciar de alguna manera el trágico

³³³ Compás 50, donde modula desde un Si menor natural a Re menor natural, cuando el solista canta en Si bemol.

final de la obra/historia, potenciado especialmente por los juegos cromáticos que hacen el violoncello y el contrabajo³³⁴.

Al final de esta estrofa la voz cantante hace una pausa, mientras los instrumentos marcan la marcha en son de espera: charango y guitarra marcan el ritmo del huayño, mientras que el violoncello y el contrabajo marcan un bajo continuo, potenciando la gravedad y el dramatismo de la obra/historia, tanto por medio de la armonía como por el contraste de timbres sonoros.

VI

¿Qué es lo que pasa, dime?
no calles más...

Cuando el hombre hablante se pregunta nuevamente *¿Qué es lo que pasa?*, la música potencia la incertidumbre de esta pregunta, por medio de la sonoridad del violoncello y el contrabajo, cuyo registro sonoro contrasta con el rasgueo arpegiado del charango y la guitarra, ambos de sonido agudo y brillante. La pregunta que hace el hombre hablante a la *mujer* refleja la preocupación que el hombre hablante ve en ella, que no logra convencerse totalmente para emprender el rumbo a la *ciudad*, pues presiente que algo malo puede ocurrir. Esta pregunta finaliza con el sonido de las cuerdas del charango y la guitarra, arpegiando hacia las notas más agudas, mientras que el violoncello y el contrabajo sostienen el acorde de Sol menor, marcando la tónica. Así se da paso nuevamente al canto de esperanza en que el hombre hablante intenta convencer a la *mujer* para comenzar con el rumbo a la *ciudad*.

VII

Vamos mujer, partamos
a la ciudad,
todo será distinto
no hay que dudar,
no hay que dudar, confía
ya vas a ver,
porque en Iquique todos
van a entender.

³³⁴ Compases 55 al 58

La esperanza que se refleja en esta última estrofa no sólo se expresa por medio del texto poético, sino que también se potencia por medio de lo musical. La armonía vuelve a su estructura originaria³³⁵ y se vuelve rítmicamente más rica, pues el charango comienza a rasguear marcando la transición entre el ritmo de huayño hacia el takirari, dando el paso al Interludio instrumental, en que las dos quenas desarrollan, en contrapunto, la melodía de la canción.

Respecto a lo rítmico no tenemos certeza si es que Advis, al momento de componer esta obra, conocía a cabalidad los ritmos andinos como para diferenciar el huayño del takirari, pero sí podemos plantear que la elección de una rítmica en 2/4 (que puede ser tanto huayño como takirari), junto con la instrumentación de la obra, tiene la clara intención de aludir al norte grande, a la zona andina, tanto para situar al escucha en la zona geográfica donde ocurrieron los acontecimientos que narra esta obra, como para reivindicar *la otra identidad chilena* que hace la Nueva Canción, en contraposición a las tendencias folclorizantes del neofolclor.

En definitiva, “Vamos mujer” da cuenta de variadas significaciones importantes tanto para situarnos en 1907 como en 1970, que podemos presentar en el siguiente cuadro resumen:

Cuadro resumen de significaciones de “Vamos Mujer”		
Concepto	Significación en 1907	Significación en 1970
Instrumentación de tradición andina	Origen aymara del pampino, a su cosmovisión y creencias religiosas (herencia andina). Referencias al norte grande, paisaje del desierto y la pampa, lugar geográfico donde sucede la narración.	Referencias a la zona andina (para situar al escucha en el norte grande, lugar donde ocurre la narración). Concordancia con la NCCh, al usar instrumentos popularizados por este movimiento.
Instrumentación de tradición docta	Sonido “europeo”: lo moderno, al desarrollo, a la ciudad.	Academicismo presente en la NCCh. Lo “serio”, la

³³⁵ Como comienza la canción: Si menor natural, modulando transitoriamente a Re mayor en los versos repetidos.

		intelectualidad necesaria para llevar a cabo el proyecto desarrollista y socialista de la U.P.
Hombre hablante	Invisibilización de las particularidades del pampino, como sujeto social distinto al obrero, por el trato homogenizador de la U.P. y la NCCh. (Trabajador de la salitrera, habitante de la pampa - desierto culturizado -). Reconocimiento al obrero – pampino que sienta las bases del movimiento obrero de inicios del siglo XX.	<i>Hombre Nuevo</i> , poseedor de energía revolucionaria, del cambio social, que encarna la lucha socialista. Obrero (clase obrera) Construcción de masculinidad: hombre como protector, activo, trabajador, luchador.
Mujer	Pareja (esposa) del pampino, madre de familia y dueña de casa.	Caracterización de lo femenino por el <i>Hombre Nuevo</i> : - Sujeto social pasivo - Sensible, intuitiva - Madre - Compañera (que acompaña, no entendida como un par)
Iquique Ciudad Puerto grande	Modernidad Desarrollo Contraposición a las relaciones laborales de las salitreras. Posibilidad de nuevas condiciones laborales y situación de vida.	<i>Nueva Sociedad</i> Sociedad socialista Modernidad Desarrollo Justicia social.
Ritmo de huayño	Pampino de origen aymara, de cosmovisión andina. Zona geográfica del norte. Marcha: procesión del pampino hacia la ciudad, procesión religiosa del pampino.	Marcha de la lucha socialista. Situación al escuchar en el norte. Concordancia con la NCCh por usar un ritmo ampliamente promovido por este movimiento.
Ritmo de takirari	Pampino de origen aymara, de cosmovisión andina. Norte grande, para situar al escuchar en la zona geográfica donde ocurren los	Situación al escuchar en el norte, zona geográfica donde ocurren los acontecimientos narrados. Concordancia con la NCCh por

	acontecimientos narrados. Danza del amor, concepción de la mujer como una par, igual.	usar un ritmo promovido por este movimiento. Danza del amor, concepción particular del amor de pareja.
--	------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

b. Análisis de “Soy obrero”³³⁶.

Esta canción ha sido seleccionada fundamentalmente por la importante y directa reivindicación de clase que representa, además por las múltiples significaciones que contiene y, especialmente, por su potencia sonora y rítmica, situando al escucha en el clímax de la obra, tanto por las cualidades musicales como poéticas de la canción.

Esta canción es la duodécima parte de la obra, numerada como Canción III, después del Relato “Al sitio al que los llevaban”, y seguido por el Interludio Instrumental III. El Relato que lo precede concluye con los siguientes versos:

Obrero siempre es peligro,
precaerse es necesario;
así el estado de sitio
fue declarado.

El aire trajo un anuncio
se oía tambor ausente...
era el día veintiuno
de Diciembre.

Estos versos sitúan al escucha en el ambiente en que se desarrolla “Soy obrero”, caracterizado por el peligro, bastante diferente al ambiente en que se desarrolla “Vamos mujer”, donde, pese a las características dramáticas de la canción, ésta estaba rodeada por un clima de esperanza por un futuro mejor. Aquí, el hombre hablante percibe el peligro, siente el temor por lo que pueda suceder, sin lograr especificar qué será, tiene la certeza de que sucederá algo horrible.

³³⁶ Se sugiere revisar Anexos 3 y 4 (partitura y audio).

Esta canción presenta una característica particular en relación al resto de la obra, su texto poético corresponde a una modalidad del canto de la cueca, en que se cantan primero las tres sílabas iniciales del verso, y luego, el verso octosílabo completo. Sin embargo, aunque esta canción está en 6/8, al igual que la cueca, su rasgueo no corresponde al de este género musical, tampoco su estructura, por lo que no podríamos decir que “Soy obrero” es una cueca, sino que un ritmo de características híbridas que mezcla distintos elementos de la música popular latinoamericana, como la cueca.

Esta característica del texto poético de la canción puede responder a criterios musicales, con el fin de hacerlo calzar a la rítmica de la canción, acentuando como palabras agudas aquellas que originalmente no lo son, por ejemplo, *obré* en vez de *obrero*. Pero también podríamos interpretar que, con este gesto, Advis buscara establecer algún vínculo entre este relato con la cueca, como género folclórico representativo de lo popular y lo nacional.

Cabe mencionar que cuando se presenta escrita esta canción (en los documentos oficiales³³⁷) sus versos aparecen completos, omitiendo esta característica del canto (que sólo pueden evidenciarse en la partitura³³⁸ y en su escucha), pero en este trabajo los escribiré *tal como se cantan* con el fin de enfatizar esta característica.

La métrica de esta canción es usada comúnmente en la música popular (y folclórica) latinoamericana. El 6/8 está presente también en algunas canciones que pueden considerarse hitos de la Nueva Canción Chilena, incluso aquellas interpretadas por Quilapayún, que pudieron haber cumplido un rol inspirador o constituir antecedentes de la música popular y latinoamericana a la Cantata Popular Santa María de Iquique.

Además de esto, destaca el rasgueo, que sólo es usado en esta canción dentro de la obra, pero corresponde a un rasgueo muy usado en la música popular latinoamericana y en Chile especialmente usado precedentemente por Víctor Jara y Violeta Parra.

³³⁷ Como en los discos o libros de partituras que se han hecho para difundir esta obra.

³³⁸ ADVIS, Luis. Santa María de Iquique, Cantata Popular [Partituras] Santiago, División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor – SCD, 1999. Pp. 54 – 60.

“Soy obrero” está instrumentada por una guitarra, un bombo legüero, un violoncello, un contrabajo y una voz solista, cantada por Willy Oddó. Su interpretación y timbre de voz le dieron un carácter especial a esta canción quedando arraigada su voz en ella.

Willy Oddó fue quien interpretó “Canto a la pampa”, canción considerada como uno de los antecedentes importantes de la Cantata Popular Santa María de Iquique, especialmente por la temática tratada. Por ello podemos plantear que es muy significativo el hecho de que Advis designara como solista de “Soy obrero” a Willy Oddó. Su particular timbre de voz ya estaba presente en la historia musical de Quilapayún, de la Nueva Canción Chilena y especialmente, en la historia musical que reivindica y visibiliza los acontecimientos pampinos de 1907. En este sentido, la elección de la voz solista de “Soy obrero” representa una *cita con intención referencial* (en el sentido propuesto por Corrado³³⁹) en relación al “Canto a la pampa”, canción que estableció un importante antecedente a esta obra.

“Soy obrero” comienza con una breve introducción musical donde el bombo marca una especie de persecución (golpeando en todos los tiempos fuertes del compás³⁴⁰) complementado con el ritmo de la guitarra³⁴¹, que avanza cambiando rápidamente de acorde³⁴², sumado a los bajos (violoncello y contrabajo³⁴³) en *pizzicato* marcando los tiempos fuertes de cada compás, dando un importante y fuerte carácter de tensión a la canción que comienza:

³³⁹ CORRADO. Op. Cit.

³⁴⁰ Compases 1 y 2

³⁴¹ Desde el tercer compás

³⁴² Compases del 7 al 9

³⁴³ Compases 7 al 11

1 *Presto agitato* *cuerdas al aire* *Em* *A*

Guitarra

Bombo

7

Solista

Guit. *E* *Em* *C/G* *D/F#*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

Soy o - bre soy o -

Extraído de: Advis. Santa María de Iquique. Op. Cit. P.54.

Luego de esta vertiginosa introducción comienza el canto, donde el hombre hablante se presenta:

I

Soy obré, soy obrero pampino y soy
 Tan re vié, tan re viejo como el que más
 Y comien, y comienza a cantar mi voz
 Con temó, con temores de algo fatal

Aquí el hombre hablante se define como *obrero pampino*, evidenciando la particularidad de este sujeto social respecto al obrero (o “clase obrera”), que como hemos visto, es quien contribuye a establecer las bases para la posterior formación del movimiento obrero. En segundo lugar, se percibe que el hombre hablante se define como un hombre *viejo*, lo que avala su sabiduría y su experiencia, y que por ello, sus presentimientos, o *temores de algo fatal*, son serios y fundados. La fatalidad que presiente, era algo muy presente en la vida cotidiana de los pampinos.

II

Lo que sién, lo que siento en esta ocasión
Lo tendré, lo tendré que comunicar
Algo tris, algo triste te va a suceder
Algo horrí, algo horrible nos pasará

En esta estrofa el hombre hablante, el *obrero pampino*, se ve en la obligación de expresar los sentimientos premonitorios que tiene, acompañado de un bajo continuo (violoncello y contrabajo apoyando al unísono la tónica de cada acorde³⁴⁴) que le da peso al relato y lo potencia. “La facultad de avizorar el futuro, encarnado en un obrero, en un viejo pampino, le permite a Advis, anunciar la tragedia. En esta parte del relato, el autor abandona su posición moderna de narrador, y le otorga la palabra a ese campesino devenido en proletario”³⁴⁵.

En primera instancia el hombre hablante manifiesta que *algo triste va a suceder*, en términos generales, sin que necesariamente eso *triste* que sucederá tendrá consecuencias directas en ellos (los obreros pampinos). Pero luego, reflexiona y siente de manera más profunda que ese *algo horrible* que sucederá, no será algo en general, sino que atañerá directamente a los obreros pampinos, diciendo *nos pasará*. Esta constatación genera tensión en el hablante, expresado en el dramatismo que comienza a percibirse en el desarrollo de la obra, potenciado con un cambio armónico por medio del cual se modula transitoriamente a una tonalidad menor, acompañado de una escala descendente de los bajos, lo que potencia la fuerza y el dramatismo del texto³⁴⁶.

La tercera estrofa se anuncia con el protagonismo que toman los bajos al finalizar la segunda estrofa³⁴⁷, desarrollando la misma secuencia armónica del inicio de la canción³⁴⁸ pero apoyado por las notas largas que completan cada compás³⁴⁹ marcando la tónica (en el caso de los acordes mayores) y la séptima menor (en el caso del acorde menor³⁵⁰). De esta manera se potencia el carácter dramático del canto de la tercera estrofa, apoyado por una

³⁴⁴ Compases 26 al 34

³⁴⁵ GUERRERO. Op. Cit. P. 32

³⁴⁶ Compases 25 al 30

³⁴⁷ Compases 41 al 44.

³⁴⁸ Compases 7 al 10.

³⁴⁹ Blancas con punto

³⁵⁰ Haciendo un Re, en el acorde de Mi menor, en el compás 42.

base segura y fuerte de la instrumentación, volviendo así a la tonalidad de original de la canción.

III

El desier, el desierto me ha sido infiel
Sólo tié, sólo tierra cascada y sal
Piedra amá, piedra amarga de mi dolor
Roca tris, roca triste de sequedad

En la tercera estrofa, el hombre hablante se vuelca hacia sus recuerdos, ya no solamente habla desde lo que presiente, sino que comienza a recordar su cotidiano y su relación con el entorno para comprender que lo que siente es algo que ha estado presente en el día a día del pampino. Habla del desierto que le *ha sido infiel*, comprendiendo al desierto no como un objeto a conquistar, sino como un ser, tal como el indígena percibe a la naturaleza. En este caso “Advis comulga con el pensamiento mítico de esta parte del país. Fidelidad, amargura, dolor y tristeza se le atribuye a ese inmenso desierto”³⁵¹.

En la cotidianidad del pampino la muerte siempre estuvo muy presente, su vida corría riesgo constantemente, tanto por las precarias condiciones laborales como por la violencia como modo de vida:

“El accidente en el desierto fue parte de la vida cotidiana: el tiro echado, el cachucho, el aire enrarecido de la cueva, los chanchos trituradores, etc. hubo una visión trágica del mundo. La violencia fue un rasgo característico: el desafío de los guapos, el suicidio con dinamita, el uso corriente de armas blancas y de fuego, la manda flagelante a la virgen y la masacre obrera”³⁵².

Cuando el desierto comenzó a ser dinamitado por el interés compulsivo de aumentar la producción, la calidad del caliche dejó de tener una importancia tan específica, y la técnica comenzó a provocar a la naturaleza. “La violencia fue entonces un rasgo de época. El desierto es castigado y él también castiga, cuando el desierto quiere ser dominado sin conocer sus claves”³⁵³. Así el accidente y la violencia fueron aspectos cotidianos en la vida del pampino, obligándolo a establecer una relación directa con la muerte y el dolor.

³⁵¹ GUERRERO. Op. Cit. P. 33.

³⁵² GONZÁLEZ. Op. Cit. P. 79.

³⁵³ *Ibíd.* P. 262.

IV

Ya no sién, ya no siento más que mudez
Y agoní, y agonías de soledad
Sólo ruí, sólo ruinas de ingratitud
Y recué, y recuerdos que hacen llorar

En esta estrofa se expresa el dolor que siente el hombre hablante en la profundidad del texto poético, haciendo una reexposición del recurso musical utilizado en la segunda estrofa (cuando modula transitoriamente desde una tonalidad mayor a una menor), potenciando de esta manera la sensación de tristeza y dolor que expresa el hombre hablante y quiere transmitir al escucha. Entre esta estrofa y la siguiente³⁵⁴ se incorpora el bombo legüero marcando los tiempos fuertes de cada compás, aportando un importante peso a la rítmica de esta canción.

V

Que en la ví, que en la vida no hay que temer
Lo he aprendí, lo aprendido ya con la edad
Pero adén, pero adentro siento un clamor
Y que ahó, y que ahora me hace temblar

Sin embargo, pese a la cotidianidad con la muerte, las premoniciones del hombre hablante son más fuertes y dramáticas. Esta vez no se trata del mismo tipo de muerte con la que el pampino lidia en su cotidiano, sino que presiente algo mucho más atemorizante, algo que lo *hace temblar*.

VI

Es la muer, es la muerte que surgirá
Galopá, galopando en la oscuridad
Por el mar, por el mar aparecerá
Ya soy vie, ya soy viejo y sé que vendrá

En la última estrofa de la canción se presenta el desenlace de la obra/historia donde los obreros pampinos se enfrentarán con la muerte. En estos versos se expresa el temor del hombre hablante, no sólo en las palabras usadas, sino también en la interpretación de la voz cantante, que le da fuerza a su canto con un leve *vibrato* y el bombo concluye (desde el compás 80 al final) al igual que como introduce la canción, marcando todos los tiempos fuertes del compás, potenciando el carácter de tensión, aludiendo tanto a la persecución de

³⁵⁴ Desde el compás 48.

la que serán parte los obreros pampinos en lo que sigue en esta obra/historia como a los disparos de metralla que se harán escuchar más adelante, según las premoniciones de este hombre hablante.

The image shows a musical score for three instruments: Solista (Soloist), Guit. (Guitar), and Bombo (Drum). The Solista part is a single melodic line starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Guit. part is a guitar accompaniment with a treble clef, featuring chords and a melodic line. The Bombo part is a drum accompaniment with a bass clef, showing a steady rhythmic pattern. The score is numbered 80 at the beginning and 7 at the end. Chords are indicated as Em (5 12 0 7 4), A (2 1 0 5 7), and E. The instruction 'cuerdas al aire' is written above the guitar part.

Extraído de: Advis. Santa María de Iquique. Op. Cit. P.60.

El gesto de Advis de concluir esta canción con la idea de que la muerte *por el mar aparecerá* responde a la cosmovisión andina acompañada de acontecimientos históricos del pasado, e incluso con la represión ocurrida en 1907 a cargo de la marina que desembarcó en el puerto de Iquique: “Wiraqocha, el Dios Creador andino se hunde en el mar para desaparecer, el conquistador llega a este continente por el mar. Los barcos de la escuadra se desplazan desde Valparaíso a Iquique para poner el orden”³⁵⁵.

Cabe agregar que después del Golpe de Estado de 1973 y su consecuente dictadura, el mar adquirió una nueva significación: lugar donde desaparecen los cuerpos. Durante la dictadura militar y su violenta represión se lanzaron cuerpos al mar para con el fin de hacerlos desaparecer. Más allá de la muerte, se construyó la noción de desaparecido.

En definitiva esta canción representa al obrero pampino, en tanto clase obrera como sujeto particular de la pampa, dando cuenta de su importancia en la conformación del movimiento obrero posterior. En un segundo nivel de análisis (escuchando esta obra en 1970) es posible establecer una relación entre este obrero pampino con el movimiento político de la Unidad Popular el cual consideró a la clase trabajadora (u obrera) dentro de su base fundamental.

³⁵⁵ GUERRERO. Op. Cit. P. 34.

Este obrero pampino, al ser un hombre viejo tiene vasta experiencia y conocimiento, y además, es capaz de prever y advertir situaciones que ocurrirán en el futuro. La situación que logra prever es la venida de la muerte, que en este caso la comprende de manera diferente a como los pampinos se relacionaban con la muerte en su vida cotidiana. La muerte que presiente tiene características horribles y dolorosas, diferente a aquella con que le ha tocado lidiar en su cotidianidad pampina. Además esta muerte es distinta porque no se presenta en su cotidianidad sino que viene del mar, mismo lugar por donde el Dios Creador de la Cosmología andina se fue, y por donde llegaron los conquistadores españoles sembrando terror a finales del siglo XV, por donde los pampinos divisaron las escuadras navales que llegaron a reprimir la huelga en la Escuela Domingo Santa María en diciembre de 1907.

El relato del hombre hablante de esta canción se contrapone al discurso del movimiento de los obreros que negocia la salida de la crisis. El líder obrero es ilustrado, optimista y negocia con los salitreros y el gobierno el fin de la huelga, con la convicción de que llegarán a buen puerto (nunca creyendo que la masacre sería el fin de la huelga, sino hasta último momento). Quien relata esta canción es un “obrero no ilustrado, un pampino supersticioso, un hijo de campesinos”³⁵⁶ que anuncia la matanza.

Cuadro resumen de significaciones de “Soy obrero”		
Concepto	Significación en 1907	Significación en 1970
Instrumentación de tradición andina	Origen aymara del pampino, referencias a su cosmovisión y creencias religiosas de herencia andina. Referencias al norte grande, paisaje del desierto y la pampa, para situar al escucha en el lugar geográfico donde sucede la narración.	Referencias a la zona andina (para situar al escucha en el norte grande, lugar donde ocurre la narración). Concordancia con la NCCh, al usar instrumentos popularizados por este movimiento.

³⁵⁶ *Ibíd.* P. 35.

Instrumentación de tradición docta	Peso de los bajos, que potencia el carácter dramático de la canción y de la historia que se relata.	Academicismo presente en la NCCh, la intelectualidad necesaria para llevar a cabo el proyecto desarrollista y socialista de la U.P.
Importancia rítmica	<i>Marcha obrera:</i> La velocidad transmite sensación de vertiginosidad respecto a la huelga y su desenlace. El peso sostenido de la marcha, expresada en lo instrumental, transmite el heroísmo del hombre hablante y empodera al escucha para unirse a la causa (huelga – movimiento obrero).	<i>Marcha del Hombre Nuevo:</i> Transmite sensaciones de virilidad y poder, especialmente potenciado con la interpretación de Quilapayún y la marcha sostenida del ritmo de la canción (por medio del bombo, los bajos y el rasgueo). Empodera al escucha de los discursos transmitidos en esta canción: hombre nuevo, revolución.
Bombo	Potencia la importancia rítmica de esta canción, especialmente otorgando una significación de pasos firmes y fuertes, que pueden ser tanto de los obreros marchando desde la pampa a Iquique, como de los militares que cercaron y ametrallaron a los huelguistas.	Potencia la importancia rítmica de esta canción, especialmente otorgando una significación de pasos firmes y fuertes, que nos hacen pensar en la persecución que sufrirán después de 1973 los adeptos a la U.P. por parte de los militares golpistas que violentarán y apagarán este movimiento por medio de represión, torturas, asesinatos y desapariciones.
Hombre hablante	Obrero pampino no ilustrado, viejo, hijo de campesinos y supersticioso. No corresponde al líder obrero que sienta las bases al movimiento obrero posterior.	Obrero (clase obrera) Contrapuesto al discurso de construcción de masculinidad, del hombre como protector, trabajador, luchador. Este hombre es trabajador y luchador, pero también tiene capacidades sensibles premonitorias (presiente la muerte) y siente temor.
Obrero	Obrero pampino: invisibilización de las particularidades del pampino, como sujeto social distinto al obrero, por el trato homogenizador de la U.P.	<i>Hombre Nuevo</i> , poseedor de energía revolucionaria, del cambio social, que encarna la lucha socialista.

	y la NCCh. (Trabajador de la salitrera, habitante de la pampa - desierto culturizado -).	
Mar	Lugar por donde llegan seres atemorizados (conquistadores españoles en el siglo XV, marinos a reprimir la huelga en 1907), o por donde se van seres creadores y protectores (Wiraqocha). Lugar por donde aparece la muerte.	Remite a la cosmovisión andina y a las supersticiones propias de los hombres no ilustrados: relación del mar con lo desconocido, con la muerte y con el trágico final.
Muerte	Muerte física por metrallas militares. Trágico final de la huelga. Posible muerte del movimiento obrero, pero que no se concreta por las voces de esperanza que cantarán más adelante en la obra.	Muerte física pero también traición política. Trágico fin de proceso democrático de la UP: golpe de Estado de 1973.

c. Análisis de “Canción final”³⁵⁷.

Esta canción representa varios de los elementos centrales de la Cantata Popular Santa María de Iquique, tanto en términos del texto como de la música, presentando al final de la obra una síntesis y un recordatorio de lo narrado en las otras partes de la obra. Algo que no sucede con las otras dos canciones analizadas en este trabajo, es que el nombre que se le otorga efectivamente es usado por Advis y es presentada como “Canción final” en los documentos oficiales³⁵⁸, destacándose entonces como el cierre de una obra en forma de cantata, reuniendo elementos de las partes cantadas e instrumentales presentadas anteriormente.

³⁵⁷ Se sugiere revisar anexos 5 y 6 (partitura y audio).

³⁵⁸ Documentos por los cuales se ha difundido la obra, como discos y libros de partituras.

Para relevar esta característica comenzaremos este análisis dando cuenta de algunos de los extractos musicales de la obra que se hacen presentes en esta canción, estableciendo relaciones intertextuales dentro de la obra, como por ejemplo algunos tipos de *citats*³⁵⁹, en términos de Corrado, o *variaciones*³⁶⁰ en conceptos de Genette.

El inicio de esta canción nos remite a dos momentos de la obra, uno de ellos es el “Pregón”, los primeros compases que suenan de la Cantata. La relación entre los primeros compases de la “Canción final” y del “Pregón” se establece más bien por el estilo y el sonido de ambos extractos musicales, y no por una equivalencia musical en sentido estricto. El “Pregón” se presenta en una rítmica de 6/8 y la guitarra hace el llamado rítmico con un acorde de Re menor hacia la entrada del canto de la voz solista³⁶¹, recurso que se reexpone en la “Canción final”³⁶², en la misma tonalidad (marcando el mismo acorde de Re menor) pero marcando otras figuras rítmicas.

Primeros compases de “Pregón”:

Extraído de: Advis. Santa María de Iquique. Op. Cit. P.23

³⁵⁹ CORRADO. Op. Cit.

³⁶⁰ Definidas como aquellas transformaciones que afectan a un tema original o tomado de otro que “constituye por sí misma una forma o un género musical completo, en el que se combinan todas las posibilidades de transformación, canónicas o no”. GENETTE. Op. Cit. P. 483.

³⁶¹ Compases 1 y 2

³⁶² Compases del 1 al 4

Primeros compases de “Canción final”:

1 *Andante*

Solista

Guitarra

Dm

pp Us - te - des que ya es cu -

Extraído de: Advis. Santa María de Iquique. Op. Cit. P.75

La relación que se establece entre ambos extractos musicales corresponde a lo que Genette llama una *variación* o bien, una *cita estilística*³⁶³ en términos de Corrado. El objetivo de presentar el inicio al final de la obra responde a la necesidad de presentarla como una obra unitaria (una cantata) y no como canciones agrupadas bajo una misma temática (que ya hemos visto que era el recurso que se presentaba antes del estreno de esta obra). Además, la relación entre ambos extractos de la obra, cumple la función de ayudar al escucha a vincular el inicio y presentación de la obra con su desenlace. Cuando comienza a sonar esta “Canción final” el escucha puede recordar el texto con el que se presenta la obra que se sucede inmediatamente después de los compases *variados*: *Señoras y señores / venimos a contar / aquello que la historia / no quiere recordar*. Continúa presentando el rol de quienes hablan: *Seremos los hablantes / diremos la verdad / verdad que es muerte amarga / de obreros del salario*. Y pide: *Recuerden nuestra historia / de duelo sin perdón / por más que el tiempo pase / no hay nunca que olvidar*.

Ese mensaje se une directamente con la presentación de la “Canción final”: *Ustedes que ya escucharon / la historia que se contó* tanto por las introducciones rítmico – musicales (en cuanto a su sonoridad, instrumentación y tonalidad) de cada una de las canciones como por el texto que se presenta en el “Pregón” y desarrolla “Canción final”.

El segundo momento al que nos remite el inicio de la “Canción final” corresponde al inicio de “Vamos mujer”, pues ambas canciones introducen la entrada al canto con exactamente la misma rítmica (2/4)³⁶⁴, la diferencia está en que la segunda comienza con el sonido de un

³⁶³ Definida como “la reconstrucción con diversos grados de fidelidad de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo. CORRADO. Op. Cit. P. 35.

³⁶⁴ Compases del 1 al 4 de ambas canciones.

charango en un acorde de Si menor mientras que la primera con una guitarra marcando el ritmo en Re menor. La finalidad de esta *autocita* tiene por objetivo llevar al escucha a uno de los momentos de esperanza que se presentó en esta obra, cuando el hombre hablante invita a la mujer a bajar a la ciudad con la ilusión de que *todo va a ser mejor*.

Luego de esta introducción rítmico – musical comienza el canto *piano*, con una voz solista cantando dulce y melancólicamente una misma melodía con pequeñas variaciones, acompañada de una base armónica en tonalidad de Fa mayor. En la primera estrofa se explicita que la canción va dirigida al público que ha oído el resto de la obra, dando cuenta de dos elementos a la vez. Por una parte, el compositor recuerda que esta canción se enmarca al interior de una obra unitaria, enfatizando su contribución a la historia de la música latinoamericana por la creación del género. Por otra parte, de manera más poética, el hombre hablante (que en este caso, no se trata del protagonista de la obra/historia, sino que de los mismos intérpretes: Quilapayún) hace un llamado al escucha a hacer algo al respecto de los acontecimientos narrados, no sólo lamentarse por el recuerdo, sino que tomar acciones en relación a ello:

I

Ustedes que ya escucharon
la historia que se contó
no sigan allí sentados
pensando que ya pasó.

II

No basta solo el recuerdo,
el canto no bastará
No basta solo el lamento
Miremos la realidad.

En 1907 las acciones que los obreros pampinos tomaron para luchar por sus reivindicaciones sociales se tradujeron en una marcha masiva desde las oficinas salitreras a la ciudad de Iquique y una huelga pacífica que tenía como objetivo no declinar hasta que los líderes obreros lograran concretar las negociaciones con los empresarios salitreros y el gobierno.

Situándonos en el momento del estreno de obra observamos que este llamado a la acción tiene que ver estrictamente con acciones políticas, propuestas en el marco del movimiento de

la Unidad Popular para alcanzar la presidencia de Salvador Allende, y de esa forma alcanzar el socialismo como sistema político.

En este mismo contexto, el verso *el canto no bastará* puede entenderse como un llamado al movimiento de la Nueva Canción Chilena, a tomar acciones que vayan más allá de lo musical, complementando el canto con acciones concretas para lograr los cambios sociales y políticos buscados por este movimiento y la Unidad Popular, como el caso de los intérpretes de esta obra, el conjunto Quilapayún, que en ese entonces era miembro activo del Partido Comunista. Esta membresía no se remitía solamente a cantar un discurso de connotación política, sino que tenía consecuencias prácticas: se presentaban en los actos organizados por este Partido, o bien de la Unidad Popular en el marco de la campaña presidencial de Salvador Allende, con el fin de apoyar esta campaña ofreciendo sus servicios de manera gratuita. Además de estas participaciones musicales, hicieron importantes aportes económicos al Partido Comunista chileno, no quedándose en el canto, sino que trascendiendo a la acción concreta:

“En la cosa económica ellos fueron muy generosos, los Inti igual. Donaron al Partido Comunista parte de los ingresos, y de los discos también, eso justamente no se dice. Pero yo lo digo. Vendieron miles, imagínate que solamente en Italia, Alemania, vendieron un millón de discos, los derechos de artistas eran de un millón de dólares, no un millón de dólares, porque la gente de la empresa declaraba que habían vendido solamente 300 mil discos.”³⁶⁵

Al terminar la segunda estrofa se suman otras voces masculinas al unísono, lo que le da otro carácter al texto, cantando el mismo texto pero con más fuerza, apoyado por el charango y la guitarra rasgueando en ritmo de huayño:

III

Quizás mañana o pasado
o bien, en un tiempo más,
la historia que han escuchado
de nuevo sucederá.

IV

Es Chile un país tan largo,
mil cosas pueden pasar

³⁶⁵ PADILLA. Entrevistado...

si es que no nos preparamos
resueltos para luchar.

Estas dos nuevas estrofas hacen una reexposición de las dos primeras: mantienen la línea melódica y la estructura armónica, pero innovan en la cantidad de voces, de instrumentos y se agrega el rasgueo de las cuerdas para marcar el *crescendo* y el ritmo de huayño.

La utilización de un ritmo de huayño, además de establecer una relación con “Vamos mujer”, mediante la *autocita* (para potenciar la idea de la Cantata como una obra unitaria), vuelve a situar al escucha en la zona geográfica donde se practican estos bailes andinos, lugar donde ocurrieron los acontecimientos narrados. Además, este ritmo fue ampliamente promovido por la Nueva Canción Chilena, contribuyendo a visibilizar otra cara de nuestras raíces, más allá de la tonada y el canto campesino difundido por el neofolclor: la cultura de los pueblos originarios de tradición andina.

En esta parte del texto se hace un llamado a estar decididos a luchar, que es propio del discurso sociopolítico de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta. Es importante también destacar el sentimiento premonitorio que se expresa en los versos *la historia que han escuchado / de nuevo sucederá y si es que no nos preparamos / resueltos para luchar*.

Cuando ocurre la huelga de 1907 ya habían ocurrido huelgas de obreros pampinos que se manifestaron por mejoras sociales y económicas, todas ellas finalizando con violencia y ninguna mejora real de sus condiciones de vida. Como ejemplo de ello tenemos:

En 1906, en Antofagasta, 3 mil trabajadores del ferrocarril se declaran en huelga y terminan acibillados por el Ejército de Chile con 58 manifestantes muertos. En 1905, en Santiago, se manifiestan 22 mil obreros frente a La Moneda en la llamada huelga de la carne, que termina con 3 días de violencia y más de 200 muertos. Sobre ello el historiador Sergio González se pregunta “¿La masacre de la escuela Santa María fue sólo la más grande en una época de represión? ¿Fue un eslabón más en pos de la cuestión social en Chile y el mundo?”³⁶⁶ Y plantea que su hipótesis sobre la huelga de 1907 corresponde a “un movimiento social

³⁶⁶ GONZÁLEZ, Sergio. Op. Cit. P. 167.

espontáneo, pero que se sustentó en una organización obrera cuyas bases reivindicativas fueron elaboradas en 1904, y cuyo factor desencadenante fue una importante inflación debida a una política monetaria controlada por el Congreso de la República”³⁶⁷.

Es decir, las premoniciones expresadas en esta canción respecto a la masacre con que se desencadenaría la huelga de 1907 estaban fundamentadas por las experiencias anteriores vividas por el incipiente movimiento obrero de inicios del siglo XX, en que manifestaciones anteriores fueron apagadas con violencia y muerte.

Hemos visto que en “Soy obrero” también se presentaron versos premonitorios en relación a lo que ocurrirá en el desarrollo de la obra/historia, y en “Vamos mujer”, la premonición al peligro se hizo notar mediante la armonía. Sin embargo, la premonición que se presenta en la “Canción final” tiene un carácter diferente, pues trasciende a la época, incluso a la obra. Estos versos anuncian de alguna manera lo que sucederá en la historia de Chile, considerando que tres años después del estreno de esta obra ocurrió el golpe de Estado de 1973, cuya consecuente dictadura militar –de franco carácter neoliberal- cambió radicalmente las estructuras económicas y sociales del país.

Siguiendo al poeta Armando Uribe podemos decir que la violencia es algo que ha estado presente de manera persistente en la historia de nuestro país, haciendo “de ella una necesidad, al modo de una especie de voluntad arcaica y autónoma que buscara legitimarse en la historia”³⁶⁸. A partir del momento en que ocurre el Golpe de Estado de 1973:

“las actitudes en realidad reflejaban movimientos subrepticios, profundos, gruesos del inconciente, en mi opinión del más nefasto inconciente colectivo chileno, con raíces en historias chilenas más antiguas, de siglos atrás, también manifestadas en crueles atrocidades que en la historia de antes se produjeron en forma en apariencia entrecortada, a través de represiones atroces, sobre todo respecto de los sindicatos y de algunos partidos políticos desde principios de siglo.”³⁶⁹

³⁶⁷ *Ibíd.* Pp. 167, 168.

³⁶⁸ OPORTO. *Op. Cit.* P. 158.

³⁶⁹ Armando Uribe Arce, Miguel Vicuña Navarro, *El accidente Pinochet*, P. 73 En OPORTO. *Op. Cit.* P. 158.

Ante esto cabe reflexionar sobre la necesidad de plasmar este discurso en una obra musical, transmitirlo con fuerza a la sociedad, entregando el mensaje de mantenerse activos y listos para combatir. Al respecto, Carrasco releva el canto de unidad y optimismo que representaba la Cantata en una época en que las luchas populares estaban en franco ascenso:

“Fue una cosa premonitoria, pero en ese momento estábamos lejos de pensar que algo así podía pasar, porque en realidad era como un movimiento de ascenso de las luchas populares, vino el triunfo de Allende, o sea la Cantata se estrenó un poco antes del triunfo de Allende y después, bueno, todos los tres años de la Unidad Popular cantamos mucho la Cantata, la llevamos a varias partes, en Europa... o sea fue una cosa muy exitosa, y que representaba más bien en esa época como una idea positiva de lo que era este gobierno que luchaba por los trabajadores, entonces la Cantata se veía más bien como una expresión positiva, nosotros estábamos muy lejos de pensar que podía ocurrir una cosa como lo que pasó después con la dictadura”³⁷⁰.

Este carácter premonitorio tiene que ver a la vez con dos elementos, por una parte, con aquellos propios de la historia que relata la obra (las masacres pampinas ocurridas antes de 1907) y con aquellos que sucederán después de la obra (Golpe de Estado de 1973), estableciendo así relaciones de intertextualidad, que tal como Hatten plantea, en este caso la composición y la interpretación aparecen “constreñidas y a la vez enriquecidas por el universo de discurso establecido por textos anteriores”³⁷¹ y también textos posteriores, entendiendo como textos también a los acontecimientos históricos y a los relatos que hablan de éstos.

En la cuarta estrofa, acentúa el texto *si es que no nos preparamos*³⁷² variando la línea melódica que se venía repitiendo desde el comienzo, presentando una distancia interválica mayor que potencia la intensidad y la emoción del texto poético. Esta emoción surge luego de repetir dos veces la misma melodía de manera muy similar, en esta tercera vez, varía, frustrando la expectativa del escucha, esperando de nuevo el intervalo melódico ascendente en cuarta justa que es reemplazado por uno de sexta menor. No es casual que esta variación melódica interválica se presente en este verso, enfatizando el llamado a tomar medidas para que no se cumplan las premoniciones que presenta la obra.

³⁷⁰ CARRASCO. Entrevistado...

³⁷¹ HATTEN. Op. Cit. P. 1

³⁷² Compás 36

En la quinta estrofa se reitera este llamado a la lucha por medio de un *crescendo* que enfatiza la fuerza del texto poético:

V

Tenemos razones puras,
tenemos por qué pelear.
Tenemos las manos duras,
tenemos con qué ganar.

Estos versos dan cuenta de la convicción con que hablan los hombres que han relatado esta historia. Esta convicción se expresa en dos valores que, desde los albores de la república se expresan de manera dicotómica en nuestro escudo nacional (“Por la razón o la fuerza”), sustentando el éxito (*tenemos con qué ganar*) tanto en los valores de la racionalidad (*tenemos razones puras*) como en la fuerza física (*tenemos las manos duras*).

En la estrofa siguiente, la melodía vuelve a la presentada anteriormente (aquella que se escucha desde el comienzo de la canción hasta la tercera estrofa), pero ahora la acompaña una segunda voz en canon con la primera, repitiendo el mismo texto, dándole un acento importante y repetitivo para el escucha, que quiere enfatizar el llamado a la unión para triunfar:

VI

Unámonos como hermanos (unámonos como hermanos)
que nadie nos vencerá (que nadie nos vencerá).
Si quieren esclavizarnos (si quieren esclavizarnos)
jamás lo podrán lograr (jamás lo podrían lograr).

La necesidad de la unidad en el movimiento huelguista de inicios del siglo XX respondía a que era la única herramienta de lucha para obtener las demandas que pedían. Los trabajadores pampinos a inicios del siglo XX tenían conciencia de su importancia dentro de la sociedad chilena y su poder para alcanzar sus demandas, en palabras del historiador Sergio González:

“...efectivamente a comienzos del siglo XX la pampa salitrera estuvo próxima al pleno empleo, lo que fue la base fundamental de la demanda obrera. Es decir, los obreros supieron de su importancia dentro del campo general de poder en la sociedad y economía chilenas. Si ellos no eran capaces de protestar por la situación de pérdida de poder adquisitivo, nadie lo podría

hacer en Chile. Los obreros del salitre eran notoriamente el segmento de la clase trabajadora con mayor poder político en el país hacia 1907³⁷³.

De manera complementaria podemos relevar esta unidad con que los pampinos llevaron a cabo su huelga que describe la novela “Santa María de las flores negras” cuyo epígrafe está dedicado a la Cantata Santa María de Iquique³⁷⁴:

“Nos sentíamos inflamados de orgullo. De un día para otro, nuestro movimiento de reivindicación proletaria tomaba una fuerza inesperada, se convertía en uno de esos gigantescos remolinos de arena que diariamente cruzaban las llanuras pampinas. Era por fin la unión de los trabajadores salitreros que esperábamos y soñábamos desde hacía años³⁷⁵.”

Al escuchar este llamado a la unidad en el momento del estreno de la obra, nos lleva a reflexionar respecto a la necesidad de unidad de la izquierda para alcanzar el triunfo en las elecciones presidenciales de 1970. Al respecto, Parada señala que:

“La Cantata es un canto optimista, relata una masacre, pero al mismo tiempo dice... ‘Unámonos como hermanos / que nada nos vencerá / si quieren esclavizarnos / jamás lo podrán lograr’.Entonces, se inscribe ese mensaje en pleno, en un momento que vive Chile que es totalmente, que es tan fácil con ese momento chileno. (...) Entonces la Cantata viene también a abrir, viene a reforzar la esperanza. En ese momento, todo el mundo que escucha la Cantata lo siente como una obra de triunfo, es una masacre, pero ah [suspira expresando alivio] felizmente que alguien se atreva a hablar de una masacre, y lo habla en términos optimistas. Existía una masacre, fueron unos maricas, pero aquí vamos pa’ adelante, la unidad es la base, y estamos viviendo un momento de unidad. La Unidad Popular es un momento de unidad de toda la izquierda y la centro izquierda, por eso ganamos las elecciones, entonces que haya una obra que habla, que hable de esta necesidad de unidad para poder triunfar está en plena fase con la época³⁷⁶.”

En las dos estrofas siguientes continúa el canon de voces que repite el texto, reflejando el ideal socialista, el sueño de la Unidad Popular, en que todo lo logrado en esta lucha será para todos, donde los valores como la igualdad, la justicia y la libertad son entendidos como valores básicos dentro de esta lucha:

³⁷³ GONZÁLEZ, Sergio. Op. Cit. P. 185.

³⁷⁴ Estableciendo de este modo una relación paratextual (en términos de Genette) entre esta novela y la cantata de Advis.

³⁷⁵ RIVERA, Hernán. Santa María de las flores negras. 3ª ed., Santiago, Alfaguara Editores, 2010 (2008). P. 28.

³⁷⁶ PARADA. Op. Cit. Entrevistado...

VII

La tierra será de todos (la tierra será de todos)
también será nuestro el mar (también será nuestro el mar)
Justicia habrá para todos (justicia habrá para todos)
y habrá también libertad (y habrá también libertad)

VIII

Luchemos por los derechos (luchemos por los derechos)
que todos deben tener (que todos deben tener).
Luchemos por lo que es nuestro (luchemos por lo que es nuestro),
de nadie más ha de ser.

Entre la octava estrofa y la siguiente hay un abrupto silencio que da paso a una variación en la métrica, el ritmo y presenta cambios armónicos cromáticos (desde el compás 71), sumando los bajos (contrabajo y violoncello) y silenciando el charango. Con estos elementos cambia radicalmente el carácter de la canción en los versos siguientes (reexponiendo los recursos que se mostraron en la canción “A los hombres de la pampa”). El texto se enfatiza al cantarse a voces haciendo un *canon*:

IX

No hay que ser pobre amigo,
Es peligroso ser pobre amigo, es peligroso
No hay ni que hablar amigo, es peligroso
No hay ni que hablar amigo, es peligroso

Aquí se establece una relación de intertextualidad con la canción “A los hombres de la pampa”, que Advis *autocita*³⁷⁷ en la “Canción final”, estableciendo solamente una *variación* entre ambas³⁷⁸. Establecer esta relación reitera la idea de situar a la Cantata como una obra unitaria y comprender la “Canción final” en relación al resto de la obra como síntesis y recordatorio de la obra completa en que pese al canto optimista, el peligro siempre está presente.

Luego, en el compás 79 se reincorpora el charango rasgueando junto con la guitarra, se suma el bombo y un tercer coro de voces. Las voces cantan la misma línea melódica que en la sexta estrofa, pero no en canon, sino que al unísono, dándole fuerza al texto, relevando su importancia:

³⁷⁷ Los compases 17 al 20 de “A los hombres de la pampa” en los compases 71 al 77 en la “Canción final”

³⁷⁸ Cada canción se presenta en una tonalidad distinta a la otra.

X

Unámonos como hermanos
que nadie nos vencerá.
Si quieren esclavizarnos
jamás lo podrán lograr.

XI

La tierra será de todos
también será nuestro el mar.
Justicia habrá para todos
y habrá también libertad.

XII

Luchemos por los derechos
que todos deben tener.
Luchemos por lo que es nuestro,
de nadie mas ha de ser.

En estas estrofas se reitera el llamado a luchar, a unirse en pos de una causa común, que en este caso es mantener la huelga hasta lograr la negociación con los empresarios salitreros y el gobierno chileno.

Al situarnos en el contexto en que fue compuesta y estrenada la obra, podemos interpretar que este objetivo común responde a los objetivos de la Unidad Popular y también de la Nueva Canción Chilena, como movimiento que adscribió a la campaña política por el socialismo. En estos versos se proyecta una imagen del *Hombre Nuevo*, invencible y defensor de lo propio y lo justo. Se repite la idea del sueño socialista expresada en las estrofas VII y VIII, asignándole importancia y énfasis a estos versos por medio de la reiteración y la reexposición.

En las estrofas siguientes se reexpone el texto de las estrofas X, XI y XII, pero ahora con tres coros de voces haciendo un canon, repitiendo el texto en *crescendo* entre cada verso. Estos elementos enfatizan con fuerza el discurso que se le quiere entregar al escucha:

XIII

Unámonos como hermanos (unámonos como hermanos)
que nadie nos vencerá (que nadie nos vencerá).
Si quieren esclavizarnos (si quieren esclavizarnos)
jamás lo podrán lograr (jamás lo podrán lograr).

XIV

La tierra será de todos (la tierra será de todos)
también será nuestro el mar (también será nuestro el mar).
Justicia habrá para todos (justicia habrá para todos)
y habrá también libertad (también habrá libertad).

XV

Luchemos por los derechos (luchemos por los derechos)
que todos deben tener (que todos deben tener).
Luchemos por lo que es nuestro (luchemos por lo que es nuestro),
de nadie mas ha de ser (de nadie más ha de ser).

Luego de esta última estrofa hay un abrupto y seco silencio de corchea que cumple la función de darle un respiro al escucha y prepararlo para lo que sigue: las tres voces siguen cantando la melodía al unísono, dándole fuerza al texto, denotando el carácter y decisión de los hablantes:

XVI

Unámonos como hermanos
que nadie nos vencerá.
Si quieren esclavizarnos
jamás lo podrán lograr.

XVII

Unámonos como hermanos
que nadie nos vencerá.
Si quieren esclavizarnos
jamás lo podrán lograr.
Si quieren esclavizarnos
jamás lo podrán lograr.

Al final se repiten los versos *si quieren esclavizarnos / jamás lo podrán lograr* enfatizando el orgullo y la convicción que tienen los protagonistas de esta obra/historia, que al mantenerse unidos y no declinar en su lucha, a pesar de las trágicas consecuencias, pudieron sentar las bases para el movimiento obrero posterior y relevar su lucha en las páginas de la historia de Chile, a pesar de las intenciones de silencio.

Escuchando estos versos en la época del estreno de esta obra, percibimos el énfasis que se hace de los sentimientos del *Hombre Nuevo* como protagonista del cambio social propio de los movimientos de la Nueva Canción Chilena y la Unidad Popular. Estos sentimientos son de orgullo, convicción y decisión respecto a la capacidad de lucha y cambio social. La

repetición se hace en un *crescendo* con el *tutti*, dándole un carácter épico que llena de significado heroico y triunfador a este *Hombre Nuevo* del movimiento de la Nueva Canción Chilena, protagonista de la Unidad Popular y portador del cambio social.

En síntesis, si escuchamos esta canción situándonos en 1970 adquiere importantes contenidos de significación y representación, logrando dar cuenta de manera bastante completa el discurso hegemónico³⁷⁹ que circulaba en la sociedad de esa época. Con todos los elementos que obtuvimos en el desarrollo del análisis de esta canción, podemos ver la riqueza compositiva de Luis Advis y el valor interpretativo de Quilapayún, para lograr expresar de manera tan integral (tanto en la música como en el texto) el discurso hegemónico de la época en que se estrenó esta obra.

Es necesario mencionar que resulta un tanto irónico el hecho de que tres años después del estreno de esta obra se callara a las voces más importantes de la Nueva Canción Chilena y se aniquilara el sueño socialista de la Unidad Popular y, de paso, se cambiaran de manera radical las bases estructurales de la sociedad chilena. Por tanto, esta “Canción final”, como parte de un hito dentro del movimiento de la Nueva Canción, puede interpretarse también metafóricamente como la canción final que cerró una época y un movimiento cultural y social en nuestro país.

Cuadro resumen de significaciones de “Canción final”		
Concepto	Significación en 1907	Significación en 1970
Instrumentación de tradición andina	Origen aymara del pampino. Referencias al norte grande, paisaje del desierto y la pampa, para situar al escucha en el lugar geográfico donde sucede la narración.	Referencias a la zona andina (para situar al escucha en el norte grande, lugar donde ocurre la narración). Concordancia con la NCCh, al usar instrumentos popularizados por este movimiento.

³⁷⁹ Entendido en la definición gramsciana del concepto. Cuando la Unidad Popular gana las elecciones presidenciales de 1970, su discurso político se vuelve hegemónico, al igual que el de la Nueva Canción Chilena, como movimiento que representa la política cultural del nuevo gobierno.

		<p>Evocan sentido latinoamericanista e indigenista promovido por la NCCh.</p> <p>Visibilización de otro tipo de tradición folclórica, distinta a la popularizada por el neofolclor.</p> <p>Estos instrumentos fueron los primeros en ser proscritos cuando se cumple la premonición expresada en esta canción: Golpe de Estado de 1973.</p>
Instrumentación de tradición docta	Peso de los bajos, que potencia el carácter dramático de la canción contraponiendo el discurso de esperanza a uno de advertencia a un peligro inminente: la masacre de los obreros pampinos.	<p>Academicismo presente en la NCCh, la intelectualidad necesaria para llevar a cabo el proyecto desarrollista de la U.P.</p> <p>Peso de los bajos, que potencia el carácter dramático de la canción contraponiendo el discurso de esperanza a uno de advertencia a un peligro inminente: el Golpe de Estado de 1973.</p>
Huayño	<p>Pampino de origen aymara, de cosmovisión andina.</p> <p>Zona geográfica del norte.</p> <p>Marcha: procesión del pampino hacia la ciudad, procesión religiosa del pampino.</p>	<p>Marcha de la lucha socialista. Situar al escucha en el norte. Concordancia con la NCCh por usar un ritmo ampliamente promovido por este movimiento.</p> <p>Además la utilización de este ritmo busca recordar el inicio de la obra (“Pregón”) con el fin de recordar que se está relatando <i>aquello que la historia no quiere recordar</i>; y el clímax (“Vamos mujer”), donde se expresa en mayor medida la esperanza de este canto (<i>todo va a ser mejor</i>).</p> <p>Con esto también se busca dar cuenta de que esta composición es una obra unitaria, presentando nuevo recurso compositivo a la música chilena.</p>
Ritmo 6/8	Releva el carácter inminente del peligro, que está presente todo el tiempo, al citarse la canción “Los	Releva el carácter inminente del peligro, que siempre está presente y nos hace pensar en la persecución que sufrirán después de 1973 los

	obreros de la pampa”.	adeptos a la U.P. por parte de los militares golpistas que violentarán y apagarán este movimiento por medio de represión, torturas, asesinatos y desapariciones. Además, al citarse otras partes de la obra, Advis da cuenta de su interés por presentar una obra de unitaria.
Hombre hablante	Obrero pampino, ilustrado y líder del movimiento huelguista. Es capaz de mantener unidos a sus compañeros en pos de una causa común a pesar de las amenazas y malos presagios.	Relatores de la historia/masacre, que en este caso corresponde al conjunto Quilapayún, pero también a Advis, que se presentan al comienzo de la obra como <i>los hablantes</i> que dirán <i>la verdad, verdad que es muerte amarga de obreros del salar</i> . Además este hombre hablante representa al <i>Hombre Nuevo</i> , poseedor de energía revolucionaria, de optimismo, y convicción por el cambio social, para encarnar la lucha socialista.

Luego de presentar el análisis desarrollado de estas tres canciones representativas de la Cantata Popular Santa María de Iquique, es necesario dar cuenta de algunas consideraciones generales que permiten sintetizar este apartado. En primer lugar, es importante dar cuenta que esta obra permite al escucha situarse tanto en el contexto sociohistórico de 1907, cuando ocurre la masacre de los huelguistas pampinos, como en el momento en que se estrena esta obra: 1970. La manera en que esta obra lleva al escucha a recordar ambos momentos históricos se expresa tanto a través del texto poético (lo que se relata y la poesía que se usa para ello) como la música (en tanto armonía, ritmo, instrumentos e interpretación). Se utilizan diferentes recursos musicales y poéticos para lograr estas representaciones, algunos de los cuales son intencionales (para remitir a la masacre de principios de siglo) mientras que otros excedieron a las intenciones del compositor, pues sólo pueden ser oídos a posteriori. Es decir, sólo una vez ocurridos los acontecimientos de 1970–1973 el escucha puede interpretar las señales que la Cantata entregaba de ese modo.

Algunos de los recursos utilizados por el compositor para situar al escucha en la huelga nortina de 1907 corresponden al establecimiento de relaciones intertextuales entre distintas partes de la obra, con el fin de presentarla como una obra unitaria, pero también con fines específicos de las necesidades de cada una de las partes. Por ejemplo, hemos visto que en algunos casos fue importante establecer relaciones intertextuales entre dos extractos de la obra con el propósito de enfatizar ciertos sentimientos o recordar algunos parajes, tales como *citas textuales*, *citas estilísticas*, *autocitas* y *algunas transformaciones* como *variaciones*.

En segundo lugar, esta obra transmite un mensaje de unidad que contiene distintas significaciones y que además se actualiza en el tiempo. Se escucha como un canto de esperanza por un mañana mejor, que en la época de su estreno se asumió con una significación positiva y a los elementos premonitorios que esta obra expresa sólo se les atribuyó significado después de 1973.

2. Resignificaciones de la Cantata Popular Santa María de Iquique.

En esta segunda parte de este capítulo indagaremos en las resignificaciones que ha tenido la Cantata Popular Santa María de Iquique en las etapas posteriores a su estreno, es decir, aquellas que han permitido que esta obra trascienda en el tiempo y se mantenga vigente.

Estas resignificaciones las estudiaremos a partir de las versiones que se han hecho de esta obra después de su estreno, específicamente aquellas que han buscado de manera deliberada *no sonar* como la versión grabada por Quilapayún, sino que a partir de ésta proponer una nueva sonoridad. Estas versiones establecen relaciones de *hipertextualidad* con la Cantata, pues en términos de Genette, estas versiones constituyen *hipertextos* que se relacionan con un texto anterior o *hipotexto* (la versión original) a modo de *transformación*.

2.1. Versiones.

Resulta inabarcable la cantidad de versiones que se han hecho de esta obra, pues no todas ellas han sido grabadas ni existe algún tipo de registro que las agrupe, pero sí hay dos cosas que podemos establecer. En primer lugar, estas versiones han sido hechas tanto por Quilapayún

como por otras agrupaciones, tanto de nivel profesional como aficionadas. Muchas de las agrupaciones aficionadas han nacido al interior de distintas organizaciones, como estudiantiles y comunales. Cabe destacar que éstas han querido reinterpretar la Cantata de manera espontánea, considerándola como una de las obras musicales más importantes de la historia de Chile y portadora de un mensaje vigente.

En segundo lugar, hemos podido establecer que estas versiones han sido fundamentalmente de dos tipos: un primer tipo corresponde a las agrupaciones que han recreado la Cantata buscando “imitar” a la versión de 1970, remitiéndose a ese primer sonido y puesta en escena, manteniendo la forma musical, instrumental y sonora, con la intención (efectivamente lograda o no) de *sonar y verse como* Quilapayún. Este tipo corresponde a la mayoría de las versiones de la Cantata conocidas hasta ahora, la mayoría de ellas presentadas en vivo y no grabadas en disco.

Por su parte, Quilapayún ha editado cuatro versiones distintas de esta obra³⁸⁰, sin contar la innumerable³⁸¹ cantidad de veces en que la han presentado en vivo alrededor del mundo entero, con distintos relatores, presentando el relato en distintos idiomas, acompañados de orquestas, coros, incluso en algunos casos cambiando el texto³⁸².

Un segundo tipo de versiones corresponde a aquellas que han querido desprenderse de la versión de 1970, presentando *transcripciones creativas* basadas en esta misma obra, que se caracterizan por no buscar *sonar ni verse como* Quilapayún, sino que por proponer una nueva sonoridad y recrear la obra. En este sentido cabe retomar la diferenciación señalada al comienzo de este trabajo, entre *transcripción* y *arreglo*. En este caso, no estamos hablando solamente de *transcripción*, sino que de *transcripción creativa*, que según la conceptualización intertextual, resalta las innovaciones y aportes que el “arreglador musical” (al que podríamos llamar *recreador*) incorpora a la obra, transformándola en una nueva versión, incorporando un nuevo

³⁸⁰ En 1970 (DICAP), 1978 (una versión en español y una en francés, Pathe Marconi), y dentro en la segunda parte del disco Reencuentro de 2004 (Macondo)

³⁸¹ Según el cálculo aproximado de Ricardo Venegas, Quilapayún podría haber presentado la Cantata Popular Santa María de Iquique al menos unas 400 veces durante toda su historia. (VENEGAS. Op. Cit.)

³⁸² Como por ejemplo aquella donde Julio Cortázar intervino el texto poético, con la intención de “arreglarlo” y que fue grabada en vivo por Quilapayún en 1978 junto a Héctor Duvauchelle en el disco Cantata Santa María de Iquique, editado por EMI.

lenguaje y elementos de otros textos para recrear la obra. En este sentido, podemos asociar este concepto al propuesto por el propio Advis en sus trabajos como “arreglador musical” a partir de 1970, en que evidencia el carácter peyorativo del concepto de *arreglo* y opta por hablar de *recreación*:

“Las recreaciones de este disco, como en el interior – “recreaciones” y no “arreglos”, palabra que siempre conlleva un matiz peyorativo, a veces injusto, para el trabajo del compositor original – (...) En este disco hallamos, felizmente realizada, una de aquellas alternativas de la música de nuestra América, la que superando las algo gastadas fórmulas europeas o norteamericanas, se despliega a través de sus vitales y novedosos desarrollos; hechos que parecen ya repercutir en el viejo continente”³⁸³.

Así, el concepto de *arreglo*, asociado a la supremacía de lo docto sobre lo popular, de las fórmulas de composición de la academia sobre las de las músicas de tradición oral, transmite un tipo de ideología cargada de significados despreciativos. En otras palabras, el *arreglo* le da un valor mayor a la obra, mientras que la *recreación* (en términos de Advis), o la *transcripción creativa* (en términos del análisis intertextual) transforman la obra, asignándole nuevos significados, nuevas representaciones y vinculaciones con otros textos, sin considerar si esta *transformación* tiene un valor positivo o negativo hacia la obra “original”.

Dentro de este segundo de tipo de versiones, hasta el momento, encontramos cuatro: una de 1972 interpretada por el Conjunto Instrumental y Coral de la Universidad Austral de Chile, con Pablo Carrillo como relator y dirigida por Franklin Thon³⁸⁴. A inicios de los años 2000 surgen dos versiones de esta obra que se alejan de la de 1970, tanto por su propuesta estética y performática, como por su “intención” novedosa de no *sonar ni verse* como Quilapayún.

En el año 2002 se edita la versión del cantante y humorista Felo en su disco en vivo *Felo – Carril* (Leutún, 2002)³⁸⁵. Este disco resume una presentación en vivo de Felo con 21 piezas musicales, donde versiona de manera *irónica* distintas obras del repertorio latinoamericano, especialmente canciones representativas de la Nueva Canción Chilena (aludiendo a Patricio Manns y Luis Advis) y la Nueva Trova Cubana (con canciones de Pablo Milanés y Silvio

³⁸³ ADVIS, Luis. Presentación en carilla trasera de disco Ortiga, Canto Nuevo de Chile. Madrid, GRAMUSIC, 1979.

³⁸⁴ Se sugiere escuchar audio, anexo 7.

³⁸⁵ Se sugiere escuchar audio, anexo 8.

Rodríguez). Dentro de ellas está la “Cantata Santa María de Iquique” en una versión “resumida”³⁸⁶ en menos de 40 segundos, donde une el inicio del “Pregón” con la última parte de la “Canción final” explicando al terminar de cantar:

“A mi me gusta siempre, aunque sea con un breve resumen recordar esta maravillosa obra que pertenece a Luis Advis, que nos rememoran aquellos terribles hechos que pasaron precisamente en la Escuela Santa María, en Iquique, allá en 1907, bajo el gobierno de... no sé si estaba Pinochet en ese tiempo [RISAS]... Eh no, 1907 gobernaba Pedro Montt, eso es. Pedro Montt Ugarte³⁸⁷ [RISAS], ahora sí me acordé”.

Como en este trabajo no ahondaremos en esta versión de la Cantata, resumiremos las significaciones que porta esta versión de la Cantata en dos puntos principales. Por un lado, como puede verse en la cita presentada anteriormente, establece un vínculo directo entre los trágicos acontecimientos de la huelga/masacre de 1907, con la violenta dictadura de Pinochet, reforzando la idea de que la Cantata, puede representar a la dictadura militar iniciada en 1973, y no solamente a los acontecimientos ocurridos en Iquique a inicios de siglo. Por otro lado, propone una novedosa y particular manera de acercarse y abordar una obra como la Cantata, pero que a la vez, es altamente provocativa pues da la posibilidad de *reírse* de una obra aun cuando esté *mitificada* como *obra de arte*, y *sacralizada* con un sentido político, intelectual y serio.

En 2007 nos encontramos con dos versiones de esta obra, cada una con sus particularidades específicas, pero ambas enmarcadas en el contexto de las conmemoraciones del Centenario de la huelga/masacre de 1907.

Una de ellas es la interpretada por el Cuarteto de Cuerdas Strappa (Strappa String Quartet), integrado por músicos egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Chile³⁸⁸, quienes montaron una versión instrumental (sin textos ni relatos) que, a partir de la obra de Advis, el compositor Osiel Vega adaptó. Esta versión fue estrenada en julio de 2007 en el auditorio Glenn

³⁸⁶ En el sentido propuesto por Genette esta versión constituiría una transformación mediante transposición con uso de reducción por amputación bajo el régimen lúdico (parodia). GENETTE. Op. Cit.

³⁸⁷ Ugarte es el segundo apellido del dictador Augusto Pinochet.

³⁸⁸ Integrado por Javier Reyes (primer violín), Jane Guerra (segundo violín), Polyana Castro (violista) y Francisca Reyes (violoncello)

Gould de Toronto, Canadá³⁸⁹, en el marco de las conmemoraciones del centenario de la huelga/masacre organizadas por el Grupo Cultural Chile-Canadá apoyado por la Casa Salvador Allende, donde Bryce Moloney hizo las presentaciones en inglés. En esta ocasión lanzaron el disco “Santa María de Iquique” que fue grabado entre mayo y junio del mismo año en la sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (mismo lugar donde Quilapayún estrenó esta obra 37 años antes).

No indagaremos tampoco en esta versión³⁹⁰, pues el caso seleccionado para el análisis de esta tesis es otro. Sin embargo, sí podemos plantear algunas características relevantes sobre ella. En primer lugar, vemos que su particularidad corresponde a que es la primera versión que prescinde del texto hablado y cantado de la Cantata Popular Santa María de Iquique, aspecto fundamental de esta obra. Por ello, esta versión se hace llamar solamente “Santa María de Iquique”, omitiendo los conceptos de Cantata y de Popular.

Vemos también que con esta versión se relevan los aspectos doctos de la versión de 1970, no sólo por la instrumentación (que corresponde exclusivamente a instrumentos de tradición docta) sino que por la adaptación musical que prescinde del texto poético de las canciones y del relato de la obra. Siguiendo el punto de vista de uno de sus intérpretes: “es increíble que la música nos haga sentir eso sin texto, la música sola encarna muy bien todo el drama del obrero del salitre”³⁹¹. Sin embargo, desde el punto de vista de la relevancia social que ha tenido la Cantata Popular Santa María de Iquique, con todas sus versiones, podemos plantear que no es la “música sola” la que encarna el drama obrero de 1907, sino que son sentidos y significaciones asociadas a esta obra las que se dejan sentir en esta versión, a pesar de la ausencia de texto, especialmente considerando los contextos en que esta versión se estrenó, donde el público tenía una vinculación anterior con esta obra.

³⁸⁹ Posteriormente esta versión se presenta en Santiago de Chile (agosto) y en otras ciudades del país, como Isla Negra, Temuco e Iquique.

³⁹⁰ Se sugiere ver video, anexo 9.

³⁹¹ Javier Reyes, entrevistado por Andrés Florit en Nueva versión de la Cantata de Santa María: no hacen falta palabras. Egresados estrenan adaptación instrumental de la obra de Luis Advis: En: Archivo Chile – Historia Político Social - Movimiento Popular, Centro de Estudios Miguel Enríquez CEME, Martes 10 de julio de 2007. Disponible en http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/5/stamamusic00005.pdf [Consulta: 8 / 12 / 2011]

Al respecto podríamos preguntarnos si es que sucede lo mismo con las versiones interpretadas por Quilapayún en distintos países del mundo, en que a pesar de incluir texto poético y narraciones, muchas veces el idioma en que se presenta la Cantata no es comprendido por el público.

La segunda versión de la obra de Advis – y que forma parte de las que no buscan *sonar ni verse* como Quilapayún - que se hace en el contexto de las conmemoraciones del Centenario de la huelga/masacre de 1907, es la Cantata Rock Santa María de Iquique. Ésta es interpretada por el Colectivo Cantata Rock, con Patricio Pimienta como relator y dirigida por Ismael Oddó. Sobre esta versión hablaremos con mayor profundidad en las próximas páginas, pues corresponde al caso seleccionado para desarrollar el análisis de esta tesis.

Además de las mencionadas, se encuentran versiones que incorporan otros formatos y disciplinas artísticas, como el montaje que hizo Quilapayún con el Ballet Folklórico de Chile “Pucará” en 1971 en el Teatro Municipal de Santiago, cuyo director artístico y coreógrafo fue Ricardo Palma y la música de este montaje estuvo a cargo del grupo musical dirigido por Manuel Riveros.

Lo interesante de este montaje, además de la unión de diversas disciplinas para la presentación de la Cantata Popular Santa María de Iquique, es que el Ballet Pucará le otorgó un premio “a la mejor composición e interpretación musical para ballet folklórico que este año han merecido los siguientes compañeros: Luis Advis, Autor; Conjunto Quilapayún, intérpretes; Héctor Duvauchelle, relator, por la Cantata de la Escuela Santa María de Iquique”³⁹². Además de este reconocimiento, el Ballet presentó la siguiente declaración:

“La Cantata Popular ‘SANTA MARÍA DE IQUIQUE’ de Luis Advis con la interpretación musical del Conjunto ‘QUILAPAYÚN’ es trascendental en la vida del Ballet Folklórico ‘PUCARÁ’, ya que con el estreno de esta importante obra, nace una nueva realidad, un hecho histórico ignorado que es conocido por medio de expresiones artísticas: poesía, música, interpretación teatral, y ballet folklórico. Todas estas cosas aunadas han dado el resultado que Uds. Verán.

Es un hecho histórico innegable, que en la Escuela Santa María de Iquique, murieron asesinados 3.600 obreros por el sólo delito de pedir lo que les correspondía, entre ellos había

³⁹² TEATRO MUNICIPAL DE SANTIAGO, Programa del Ballet Pucará de Santiago, Centro de Documentación del Teatro Municipal de Santiago, temporada 1972.

mujeres y niños, y también trabajadores salitreros bolivianos y peruanos. Desde 1907 este hecho fue silenciado y ha salido a la luz como un grito de protesta contra toda injusticia que se cometa en el mundo. El Ballet Folklórico ‘PUCARÁ’ cree, al haber montado la ‘CANTATA SANTA MARÍA DE IQUIQUE’, haber cumplido con todos sus postulados.”³⁹³

Esta declaración, sumada al reconocimiento que el Ballet hace a quienes dieron vida a la Cantata (autor, intérpretes y relator) da cuenta, por una parte, de la relevancia social que tenía esta obra en la época de su estreno, puesto que la agrupación que la montara se sentía privilegiada.

Por otra parte, da cuenta de la significación que tuvo la Cantata, especialmente para otros artistas, por la capacidad que tuvo de visibilizar un acontecimiento que se encontraba silenciado dentro de la historia de Chile, y relevarlo como reflejo de la responsabilidad que debieran tener los artistas con su historia y su pueblo.

En 1999 se realizó el montaje teatral de la “Cantata Santa María de Iquique” dirigido por el actor Fernando Gómez Rovira en la Casa de la Cultura de la comuna de El Bosque, donde participaron músicos de la Banda San Lorenzo, dirigidos por el quilapayún Ricardo Venegas, quienes más adelante pasarían a formar el Grupo Preludio (tributo a la Nueva Canción Chilena). Este montaje se realizó con música en vivo, con 14 músicos instalados sobre dos tarimas, duplicando la cantidad de instrumentos de la obra original, cosa que en palabras de Venegas fue “impresionante, sonora y visualmente”³⁹⁴. Señala además que a esta función asistió Advis como público.

En 2007, para conmemorar el centenario de la matanza pampina, se realizó el radioteatro “Santa María de las flores negras” basado en la novela homónima de Hernán Rivera Letelier, producida por Virginia Browne y la Radio Juan Gómez Millas de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile.

Respecto a las versiones de la Cantata, profundizaremos en aquellas que se desprenden de la versión que grabó y estrenó Quilapayún en 1970, pero que mantienen el formato musical y dramático de la cantata, y que además, dan cuenta de profundas significaciones que

³⁹³ *Ibíd.*

³⁹⁴ Venegas, Ricardo. Op. Cit. Entrevistado...

posibilitan analizar esta obra a 40 años de su estreno. Es decir, nos remitiremos solamente a la versión Coral de 1972 y la Cantata Rock de inicios de los dos mil³⁹⁵.

En este capítulo, que pretende indagar respecto a las significaciones de esta obra durante la época de su estreno, será relevante indagar un poco más respecto a la versión dirigida por Franklin Thon, pero sin profundizar en demasía, puesto que no es el caso analítico escogido para desarrollar esta tesis.

Franklin Thon fue profesor de la Universidad Austral de Chile de la carrera de Pedagogía en Educación Musical y director del Coro de esta misma casa de estudios hasta 1974. Aquí desarrolló un importante trabajo coral, abarcando no sólo a la música clásica sino que también a la popular, especialmente chilena y latinoamericana. Su trabajo contribuyó a modernizar “el concepto de música coral en Valdivia y revitalizó toda la actividad musical producida en la ciudad”³⁹⁶.

Luego de conocer la Cantata Popular Santa María de Iquique quiso hacer una versión coral de ésta, idea que conversó con Luis Advis y Quilapayún, para obtener su apoyo y autorización, sin predecir la resonancia que tendría su versión al editarse en un LP de lujo y presentarse en Santiago y Valdivia.

En 1972 se instalaron equipos y profesionales del sello IRT en el Gimnasio del Instituto Alemán de Valdivia para llevar a cabo la grabación de esta versión, interpretada por el Coro de los estudiantes de Pedagogía en Educación Musical de la Universidad. Las grabaciones se llevaron a cabo en este lugar, que recibía al Coro durante las noches (después de su jornada estudiantil), al respecto, una de las sopranos recuerda:

“Fue una muy bonita experiencia, muy agotadora, pero haber participado en ese tiempo, era muy *heavy* po’, por eso no escatimábamos en esfuerzos y trabajábamos toda la noche, y después nos veníamos a clase, porque no teníamos, por ejemplo, los medios para viajar a Santiago para hacer la grabación allá, fue todo muy artesanal, haber traído los equipos. Tú

³⁹⁵ Presentada en vivo por primera vez en 2006 y editada en disco en 2007.

³⁹⁶ MANCINI, Leonardo. Franklin Thon Núñez. Revista Musical Chilena, 56 (198):119 - 120. Julio – Diciembre 2002. P. 120.

sabes que Valdivia es una ciudad muy lluviosa, y se rajaba lloviendo y el gimnasio del colegio alemán sonaba pero imagínate. Mientras unas grababan, las otras tenían que estar en silencio por otro lado... fue bien jodido, pero como experiencia fue fantástica.”³⁹⁷

La particularidad de esta versión consiste en que, además de ser la primera versión después de la de Quilapayún de 1970 de la que se tiene registro, fue interpretada por un coro mixto, donde se incluyen las voces femeninas a la par con las masculinas. Esta inclusión de voces femeninas en una obra como la Cantata es bastante significativa, pues, como hemos visto, esta obra representa un hito dentro de la Nueva Canción Chilena, enmarcada dentro del imaginario del *Hombre Nuevo*.

Este *Hombre Nuevo* era quien llevaría a cabo la revolución, sería la voz de los desposeídos, representativo de la juventud, de la esperanza, sería un hombre lleno de energía revolucionaria y de esperanza por un *mañana mejor*. En este contexto, y en concordancia con este imaginario, aunque no tenemos referencias comparativas precisas, podemos decir que la Nueva Canción Chilena sonaba más que nada en voces masculinas.

Frente a este contexto, la inclusión de un coro mixto para interpretar una obra central de la Nueva Canción Chilena, como la Cantata Popular Santa María de Iquique, significaba no sólo que los hombres pudieran invitar a la mujer a participar en la lucha revolucionaria, sino que, demostrar en concreto que este trabajo ya se estaba realizando en conjunto, hombre y mujer en un solo canto podían hacer la revolución.

Esta versión constituye una *transcripción creativa*, en términos de Corrado, o bien, en conceptos de Genette, esta *transcripción* sería del tipo *transesquilización con orquestación*³⁹⁸, pues no sólo mantiene los instrumentos originales de la obra (quenas, charango, guitarra, bombo legüero, violoncello y contrabajo) sino que además agrega arreglos corales para 4 voces, tanto masculinas como femeninas, innovando en la estética masculina de la obra, de Quilapayún. Estos arreglos corales fueron compuestos por el director de esta versión, Franklin Thon, y según cuentan algunos de sus participantes, Advis tuvo conocimiento de ella.

³⁹⁷ ANDRADE, Yolanda. Entrevistada por Eileen Karmy. Santiago – Valdivia, Universidad de Chile. 21 de marzo 2011.

³⁹⁸ GENETTE. Op. Cit. P. 482.

Sin embargo, producto del Golpe de Estado ocurrido un año después de la grabación de esta versión, y su consecuente dictadura, en la que todas estas músicas quedaron proscritas, el master y las copias de este disco se perdieron en la clandestinidad. Además, la condición de marginalidad de Valdivia, en relación a la centralidad de la ciudad de Santiago, potenció que esta versión fuera escasamente conocida, tanto en su época como a posterioridad. Hoy, esta versión puede ser encontrada en algunos sitios de Internet, pero no de manera oficial. Incluso muchos de los participantes de esta grabación no tienen acceso a este disco³⁹⁹.

2.2. La Cantata Popular Santa María de Iquique entre la dictadura y el exilio.

En 1973, con el Golpe de Estado, la muerte de Salvador Allende y el silenciamiento de las voces más importantes de la Nueva Canción Chilena, la Cantata Popular Santa María de Iquique entra en una nueva etapa: la proscripción de su música, el exilio de sus intérpretes y el trabajo clandestino de su compositor, como el “Oratorio Escénico 1850”, estrenada en 1974 con motivo del vigésimo aniversario de la Universidad Austral de Chile, fruto del estrecho trabajo con el reconocido compositor nacional Luis Advis y el dramaturgo Jaime Silva.

A fines de 1973, se reunieron algunos cultores de música popular, vinculados con la Nueva Canción Chilena, con un grupo de oficiales del ejército, encabezados por el Coronel Alfredo Ewing, portavoz de la Junta Militar de Gobierno. Esta reunión fue promovida por Rubén Nouzeilles, ejecutivo del sello discográfico Odeón. Sobre ella, el folclorista Héctor Pavéz relata:

“(…) Nos dijeron la firme: Que iban a ser muy duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social; que el folclor del Norte no era chileno; que la *Cantata Santa María* era un crimen histórico de ‘lesa patria’; que si Ángel era inocente, como blanca paloma volaría; que los ‘Quilapayún’ eran responsables de la división de la juventud chilena...”⁴⁰⁰

Sin embargo, ni la proscripción ni la represión lograron la desaparición total de estas músicas. Bajo la clandestinidad estas músicas siguieron sonando y en el exilio los músicos siguieron

³⁹⁹ La soprano Yolanda Andrade, al momento de entrevistarla, sólo contaba con una fotocopia de la carátula del disco como recuerdo de su participación.

⁴⁰⁰ VARAS Y GONZÁLEZ. Op. Cit. P. 99.

cantando. La Cantata Popular Santa María de Iquique, como obra ícono del movimiento de la Nueva Canción Chilena, resistió en Chile pese a la prohibición de ser tocada, al exilio de sus intérpretes y el trabajo clandestino de su compositor.

Una de las estrategias de supervivencia de esta obra fue por medio de las versiones y montajes en vivo por agrupaciones distintas a sus intérpretes originales. Una de ellas fue la que montó un grupo de presos políticos en Concepción, dirigidos por el ahora musicólogo Alfonso Padilla, entonces dirigente de las juventudes comunistas, quien relata:

“... en la cárcel el año '75, yo estuve en la cárcel de Concepción, y allí decidimos, yo hice clase, yo tuve como 60 alumnos de guitarra, y con los más jóvenes que tenían tiempo en la cárcel como para ensayar más, nos conseguimos un charango también, decidimos montar la Cantata Santa María, teníamos las voces para ello. Había un chico que era tenor, cantaba muy alto, entonces podía hacer las voces que hacía Quezada, del Quilapayún. Había otro que también era un buen tenor, no tan alto, pero un buen tenor que podía hacer las voces del Willy Oddó, y en fin. Y luego había gente también que tenía voces bastante bajas, aun cuando los Quilas nunca tuvieron un bajo-bajo propiamente tal, Carrasco y Hernán Gómez eran barítono bajo... pero también, teníamos todas las posibilidades de las voces. Entonces metimos de contrabando un disco, creo que iba adentro de la carátula de Julio Iglesias o algo así, se metió y hubo dos compañeros que copiaron todo el texto, copiaban el texto, escuchaban la obra e iban copiando de manera alternativa, uno por medio los versos, entonces después los juntaron, me pasaron el texto, y yo escuché, teníamos un tocadiscos muy malo, pequeñito y todo, pero con eso yo escuché la Cantata durante un mes, entonces saqué la Cantata durante un mes, entonces yo no sabía escribir notas y la saqué escribiendo con lápices. Por ejemplo, la primera y segunda quena la dividía con lápiz azul y lápiz rojo. Las voces, como yo conocía a la gente del Quila, podía seguir las voces de cada uno..., ‘acá está cantando el Huacho, acá está cantando Hernán Gómez’, etcétera. Era posible distinguirlos. Entonces yo saqué todas las voces y me la aprendí completa, después, durante un mes, hice el montaje musical de la Cantata...”⁴⁰¹.

Los ensayos para montar esta obra se realizaron escondidos al interior de una celda de castigo que había al interior de la cárcel de Concepción, de paredes gruesas, lo que permitía su aislamiento sonoro del resto del recinto. Padilla, sin tener conocimientos musicales, se aprendió de memoria todas las voces e instrumentos de la Cantata para enseñarles cada parte a los alumnos que formaban el taller de guitarra del recinto penal. Luego, para sorpresa de los demás presos, e incluso de los funcionarios, esta obra fue presentada:

“... en el patio de la cárcel de Chacabuco 70 era la dirección, ahora no existe, creo que hay un supermercado, no sé qué cosa hay ahora. Lo presentamos un día domingo en la mañana, como a las 11 de la mañana, presentamos algunas canciones, o sea, seguimos el mismo

⁴⁰¹ PADILLA. Entrevistado...

formato de Quilapayún, como 6 o 7 canciones previas y luego presentamos la Cantata, no teníamos cello ni contrabajo pero sí un relator, y la presentamos completa. Fue impresionante. Yo creo que la inmensa mayoría de la gente nunca la había escuchado en directo, ni siquiera en disco, habían escuchado que había una Cantata que hablaba de esa matanza, pero no sabían más. Entonces fue impresionante porque eran 160 presos políticos y varios vigilantes que también escucharon eso, vigilantes de la cárcel, y fue, bueno, simplemente emocionante, fue muy emotiva, gente del público que terminó llorando. Fue realmente muy, muy emotivo.”⁴⁰²

La significación que tuvo la Cantata en este contexto fue de suma importancia, pues el mensaje de unidad y esperanza que la obra transmite en relación a la huelga de los pampinos se trasladó a los presos políticos de la cárcel de Concepción que escucharon esta versión en vivo, expresándoles mensajes de resistencia y colaboración que les ayudaban a sobrevivir a la situación en que se encontraban.

Respecto a lo que significó la experiencia de haber montado la Cantata al interior de la cárcel en plena dictadura, Alfonso Padilla relata:

“Significó mucho, primero que yo aprendí muchísimo al montar la Cantata. Aprendí mucho de cómo se hace una composición, yo no componía. Yo ahí hice arreglos, sí, como dije hice 200 arreglos de canciones, incluso canciones a 6 voces yo hice. Entonces la experiencia en primer lugar, toda la experiencia estética, que fue el proceso de aprendizaje, de montaje y de la presentación. Luego toda la cosa digamos de, todo lo simbólico que eso implicaba ¿no?, porque la Cantata hablaba de una matanza, de una masacre que se había hecho más o menos 70 años antes, entonces había como una continuidad espiritual con la situación de comienzos de siglo, y lo que estábamos viviendo nosotros. De alguna manera también eso implicaba un acto de liberación, quiero decir una vez que se está preso no se puede estar más preso, se puede estar castigado dentro de la cárcel, pero ya uno está preso. Entonces el hecho de cantar la Cantata, o de cantar alguna canción de Violeta o de Víctor, era un acto de liberación, es decir, en las situaciones de la cárcel, hacer arte, hacer artesanía, hacer teatro, se hizo teatro en otros lugares, escribir poesía, pintar, etcétera, o en este caso cantar, era un acto, digamos, la reflexión interna es que hemos vencido. Nos quisieron destruir como personas y no pudieron. Destruyeron a algunos, sí, mataron a algunas personas, pero como seres humanos no nos destruyeron. Entonces el hecho de cantar era un grito de esperanza y sobre todo de respeto a la vida, de respeto a un futuro incierto en esos momentos, yo creo que implicaba todas estas cosas, no solamente el símbolo de la canción chilena, iba mucho más allá, era como un símbolo de humanidad, un símbolo de libertad interna, libertad espiritual. Yo creo que esos son los valores más fuertes que ha dejado la Cantata.”⁴⁰³

La Cantata durante la dictadura, en Chile, fue capaz de resignificar su mensaje, representando la resistencia y la lucha contra el régimen de Pinochet, asimilando la masacre pampina de 1907 a la

⁴⁰² *Ibíd.*

⁴⁰³ *Ibíd.*

violencia ejercida por el Estado chileno comandado por los militares a partir de 1973. La Cantata entregaba un mensaje de esperanza y vida a quienes podían escucharla, o bien, cantarla, resignificándose en un nuevo contexto: ya no era la masacre pampina ni la huelga los acontecimientos que relataba, sino que era capaz de hablar sobre la violencia de la dictadura y el sueño trunco de la vía democrática al socialismo, y sobreponerse a ello mediante un canto de unidad y esperanza adaptado a las nuevas situaciones políticas.

En América latina ocurrían situaciones similares. Por ejemplo, bajo la dictadura militar argentina, el pianista argentino Miguel Ángel Estrella fue tomado preso en Uruguay entre 1978 y 1980, experiencia que es relatada por Carrasco de la siguiente manera:

“Cuando él estuvo preso en Uruguay, algunos compañeros lograron entrar clandestinamente un ejemplar de la Cantata. Una noche en que todos los presos se encontraban escuchando el disco, la música llegó hasta los oídos de los guardianes, los cuales de inmediato organizaron una razia [SIC], registrando minuciosamente cada celda para recuperarlo y hacerlo desaparecer. Las pesquisas duraron toda la noche, pero los prisioneros lograron poner el disco fuera del alcance de los carceleros. La posesión de la Cantata escondida se transformó en un símbolo de rebeldía, una verdadera victoria. Por eso, cada vez que declinaban los ánimos, los presos se las ingeniaban para sacarlo del escondite y volver a escucharlo. Durante meses, se hicieron varias nuevas pesquisas, pero el disco rebelde jamás fue encontrado.”⁴⁰⁴

La Cantata representaba liberación, no sólo en Chile sino que también fuera. Escucharla, y aún más interpretarla, al interior de la cárcel significaba un acto rebeldía que liberaba del calvario de la prisión política a quienes la sufrían. Además era capaz de transmitir un mensaje de esperanza y unidad que servía a los presos políticos para aferrarse a un anhelo de un mañana mejor, de un triunfo colectivo, y poder luchar contra la incertidumbre y el desgarramiento que vivían.

Fuera de Chile y de la región, la situación era un poco diferente. Al igual que otros representantes de la Nueva Canción Chilena, Quilapayún se encontraba en una gira fuera del país al momento de ocurrir el Golpe de Estado de 1973. A raíz de ello, comienzan su exilio de manera fortuita estando en París, ciudad que los acoge hasta la actualidad. Como plantea Carrasco, ante la situación de caos y violencia que se vivió a partir del 11 de septiembre de 1973 en Chile “(...) ni

⁴⁰⁴ CARRASCO. “Quilapayún...” P. 158.

siquiera tuvimos que tomar la decisión de quedarnos en Francia. Nos quedamos, simplemente, o si se quiere, no nos fuimos”⁴⁰⁵.

Durante esta nueva etapa, Quilapayún continuó interpretando y enriqueciendo su repertorio, presentando la Cantata Popular Santa María de Iquique como parte de éste. La Cantata la presentaron alrededor del mundo con gran éxito en cada uno de estos conciertos. La música siguió siendo parte fundamental de sus vidas, manteniendo la misión que se les había encomendado durante el gobierno de Allende, sin embargo:

(...) el contenido de nuestros conciertos cambió completamente: habíamos salido como embajadores culturales de un país en construcción y la vida nos transformaba en portavoces de una cruel derrota histórica, representantes de un pueblo sometido por la más terrible de las dictaduras, embajadores de un martirio del que diariamente se daban nuevos detalles espeluznantes”⁴⁰⁶.

Pese al dolor de los nuevos acontecimientos que ocurrían en Chile y la confusión que provocaba este destierro improvisado, Quilapayún tenía claridad respecto a que un concierto suyo podía servir como un acto de solidaridad con Chile, y ellos como agrupación dar testimonio del drama del pueblo chileno, pero a la vez volverse mensajeros de la voluntad democrática de Chile⁴⁰⁷. Al respecto Carrasco recuerda y reflexiona sobre el significado que tuvo para Quilapayún interpretar la Cantata en París, apenas ocurrido el Golpe de Estado de 1973:

“Nunca dejamos de cantar. El primer concierto que dimos en París fue el tan esperado y tan anunciado concierto en el Olympia. En un ambiente tristísimo y tratando de remontar la derrota, entre suspiros y lágrimas, gimoteamos más que cantamos la ‘Cantata Santa María’. Todo lo que estaba ocurriendo en Chile lo había ya anunciado esta obra. La matanza de 1907 volvía a reproducirse a escala mayor, los mismos de un lado, los mismos de otro, como si la larga historia de las luchas populares sólo hubiera servido para aumentar el número de víctimas y para hacer más despiadada la ferocidad de los militares”⁴⁰⁸.

Quilapayún durante su exilio cumplió el rol de transmitir un doble mensaje, por un lado, denunciar los atropellos y violaciones que se cometían en Chile, y por otro, entregar un mensaje de esperanza y unidad para alcanzar nuevamente la democracia y la paz en Chile. En la

⁴⁰⁵ Ibíd. P. 246.

⁴⁰⁶ Ibíd. P. 242.

⁴⁰⁷ Ibíd.

⁴⁰⁸ Ibíd. P. 246.

transmisión de este mensaje la Cantata Popular Santa María de Iquique era una herramienta útil, que representaba estos mismos valores y era capaz de actualizarse y resignificarse en cada nuevo contexto. Podía ser interpretada en distintos países del mundo y su mensaje ser comprendido a cabalidad por el público. Podía ser relatada en distintos idiomas, acompañada con coros de distintos orígenes, pero seguía siendo la Cantata y su mensaje seguía siendo transmitido efectivamente.

Alfonso Padilla complementa esta apreciación diciendo: “Allí donde se presentó la Cantata siempre fue un impacto, un impacto musical, la gente no salía igual del teatro después de haber asistido a la presentación de la Cantata”⁴⁰⁹.

Durante su vida en París, Quilapayún tuvo contacto con varios artistas e intelectuales, como Julio Cortázar y Roberto Matta, con quienes establecieron importantes lazos creativos. Julio Cortázar conoció la Cantata Popular Santa María de Iquique en París, por medio de Quilapayún, en conjunto acordaron que interviniera el texto poético de la obra, cuya versión aparece grabada en 1978 en disco. Sobre esto relata Rodolfo Parada:

“La versión que hicimos el año ‘78, surgió por la idea de grabar mejor, porque todos los discos editados antes del ‘73, como fueron destruidos en Chile, las grabaciones que existen fueron recuperadas de vinilos, entonces dijimos, ahora que tenemos medios, que estamos acá, saquemos la Cantata bien grabada, pa’ tener un sonido más limpio y todo. Con la mala idea musical de introducir un tiple innecesario, en fin, y con la mala idea temática, como éramos muy eh... cercanos, no diría amigos, con Julio Cortázar, el escritor argentino, un día almorzando, empezamos a hablar qué se yo, de la música nuestra, y hablamos de la Cantata, y entonces nos dijo, ‘pero mirá la Cantata tiene muchos errores de métrica y no, la rima no es respetada’, entonces, a ver por ejemplo, esto no rima, esto tendría que rimar con esto, esto tendría que rimar con esto otro, entonces ahí le dijimos ‘bueno Julio corrige el texto po’, y lo grabamos con el nuevo texto. Entonces ‘ya po’, dijo ‘yo lo corrijo’, hizo unas correcciones mínimas, o sea, nada importante, pero igual fijate que fueron, lo grabamos con el nuevo texto, nos parecía muy bien (...) para darte un ejemplo... *Por más que el tiempo pase no hay nunca que olvidar... ahora les pedimos que pongan atención, ahora les pedimos que escuchen nuestra voz.* Un pequeño cambio, que no existe en la versión original (...) Eso nos decidió a grabar la Cantata, cuestión que le cayó muy mal a Lucho Advis, porque él, cometimos el error de, creo que le preguntamos por la traducción, y él en un momento de debilidad dijo ‘ya grábenla con la corrección’ pero en realidad nunca él estuvo contento con la traducción. Yo en realidad no me acuerdo si le preguntamos, tendría que ver correos y cosas así, pero que le cayó mal, le cayó muy mal. Entonces por eso retomamos después la versión original”⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ PADILLA. Entrevistado...

⁴¹⁰ PARADA. Entrevistado...

Ante esta situación anecdótica pero no menor, surge la pregunta por la patrimonialización de la Cantata, es decir, ¿de quién es la obra?, ¿del intérprete?, ¿del compositor?, ¿de quienes la escuchan?, ¿de quienes la reversionan? Incluso, podría plantearse que la “Cantata es del pueblo”, le pertenece a todos y por tanto la figura de su compositor se diluye en la colectividad.

En este caso, cuando Quilapayún interviene el texto sin la autorización expresa de su autor, puede entenderse como un simple error, pero al mismo tiempo este descuido da cuenta del sentimiento de propiedad que pudo haber tenido Quilapayún en relación a esta obra, aunque ellos nunca han manifestado expresamente ser los autores ni compositores de la Cantata, y menos, han querido negar la figura de Luis Advis.

Aunque ni Advis ni Quilapayún se imaginaron lo exitosa que llegaría a ser la Cantata, y menos aun las retribuciones económicas que esta obra podría llegar a generarles, es interesante considerar este punto:

“Yo creo que a Advis jamás se le pasó por la cabeza de que fuera un medio de hacer dinero. Ahora eso puede estar en la cabeza de quien dice voy a componer tal cosa porque eso va a ser grito y plata, sobre todo plata, pero no creo que haya sido la intención de Advis, ni tampoco la de Quilapayún, de eso no tengo la menor duda. Ahora bien, la Cantata Santa María evidentemente vendió, vendió muchos discos, se hicieron muchas presentaciones, Quilapayún tuvo presentaciones digamos 12, 15, 20 presentaciones en teatros en París, giras en Estados Unidos, en otros lugares donde incluso, tú sabes ya que Jane Fonda leyó la parte de la Cantata (...) Jon Voight en Nueva York hizo lo mismo, etcétera, la cantidad de gente en cada país, actores muy conocidos que presentaron o grabaron la Cantata. Allí donde se presentó la Cantata siempre fue un impacto, un impacto musical, la gente no salía igual del teatro después de haber asistido a la presentación de la Cantata”⁴¹¹.

Independiente de las ganancias económicas que los intérpretes y el autor de la Cantata hayan podido obtener por la difusión de esta obra, quiero relevar, y volveré a este tema más adelante, la situación patrimonial y casi mitificada en que se sitúa a la Cantata, a su autor e intérpretes.

Frente a esto, encontramos que uno de los motivos que provocaron las desavenencias que comenzó a tener Quilapayún con el Partido Comunista⁴¹² tuvo que ver con la relación entre el

⁴¹¹ PADILLA. Entrevistado...

⁴¹² Partido político donde militaron y colaboraron con su música.

trabajo artístico y las retribuciones económicas que este trabajo artístico pudiera generar. Al respecto Carrasco comenta:

“Según nuestros ‘teóricos’ [intelectuales del PC], las obras de arte no eran ni podían ser una mercancía. Por supuesto, no decían ni una palabra sobre cómo había que resolver el problema. En realidad, este tipo de aproximación moral hacia los problemas teóricos es una característica de la forma de pensar de algunos personeros del partido: para ellos, el arte ‘no debía’ ser una mercancía, y por tanto, lo correcto era afirmar que no lo era.”⁴¹³

Este tipo de comentarios nos llevan a reflexionar sobre el *mito del arte* analizado por Ticio Escobar, como “uno de los grandes relatos de la modernidad”⁴¹⁴, donde, por una parte, el arte se sacraliza y “pasa a ser considerado una manifestación superior del espíritu, ajena a los valores de la productividad”⁴¹⁵ y por otra, al artista se lo mitifica y se le considera “un creador original, provisto de talento y genio”⁴¹⁶. Así, ni arte y artista establecen relaciones de producción con el mundo cotidiano y menos aun su trabajo artístico puede ser intercambiado como una mercancía, con un valor monetario y recibir ganancias por eso. En este sentido, Advis y Quilapayún quedan mitificados en el lugar de *artistas* y a la Cantata se la valora como *obra de arte*, mitos a los cuales no está permitido vincularlos a temas banales, como el dinero y otros problemas mundanos.

Durante toda la dictadura Quilapayún se mantiene viviendo en el exilio, donde se pueden diferenciar dos etapas marcadas de su trabajo musical. La primera caracterizada por la entrega al movimiento de solidaridad con Chile, y la segunda, “por una vuelta hacia la reflexión y hacia la reinención crítica de nuestro canto”⁴¹⁷. En esta segunda etapa se volcaron hacia la creación y también al trabajo con compositores provenientes de la academia, como Gustavo Becerra y Juan Orrego Salas, con quienes continuaron trabajando en la línea compositiva de las cantatas populares.

En 1979 editan el disco *Umbral* que marca un importante cambio en el trabajo de Quilapayún, pues incluye composiciones propias junto con la obra de Becerra. Los discos anteriores

⁴¹³ CARRASCO. “Quilapayún...” P. 272.

⁴¹⁴ ESCOBAR, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. Santiago: Metales Pesados, 2008. p.31.

⁴¹⁵ *Ibíd.* P. 44

⁴¹⁶ *Ibíd.*

⁴¹⁷ CARRASCO. “Quilapayún...” P. 265.

(Adelante, 1975 y Patria, 1976) marcaron este camino de creación, incluyendo únicamente composiciones del conjunto.

“En todos ellos se revela un deseo de superar lo hecho hasta el golpe militar y una clara transformación de nuestro estilo (...): alejarse de la música más consignista e ir creando un lenguaje más poético y musicalmente más cuidado. (...) El mundo no se había quedado en el drama de Chile y la reciente historia de América Latina nos exigía continuar nuestro camino, buscando nuevas posibilidades que yacieran todavía dormidas en nuestras definiciones originales.”⁴¹⁸

Esta nueva etapa creativa va de la mano también con el alejamiento progresivo que tienen los integrantes de Quilapayún de las organizaciones políticas chilenas que habían respaldado el desarrollo musical político y comprometido de manera más propagandista.

En el ocaso de la dictadura, cuando la ascendente oposición popular fue ganando importantes espacios de legalidad contra el régimen de Pinochet, comenzó a haber una mayor apertura hacia aquellas cosas que antes estaban prohibidas. Por ejemplo, se edita un disco de Quilapayún en Chile, que se transforma rápidamente en uno de los más vendidos del país⁴¹⁹, además de reeditarse la Cantata Popular Santa María de Iquique, abriendo el paso para el retorno de Quilapayún, y de todos los exiliados.

En enero de 1989 Quilapayún se presenta en Chile después de 16 años de ausencia. Este concierto es editado en el disco *Quilapayún ¡En Chile!*, con 22 canciones, de las cuales la penúltima es la “Canción final” de la Cantata Popular Santa María de Iquique, seguida por “El pueblo unido jamás será vencido”, potenciando el carácter épico de estas canciones, que juntas al final de este concierto, representan el retorno del conjunto al país.

En este contexto, la “Canción final” de la Cantata Popular Santa María resignifica a la obra completa situándola ahora como un canto de triunfo por lo vivido y de esperanza por las expectativas que provocaban los resultados del plebiscito realizado en octubre del año anterior, donde la opción “No” triunfaba por sobre la continuación del régimen. Esta nueva significación de la Cantata trasciende a los valores de la unidad y el canto reivindicativo que representaba en la época de su estreno. Aquí el canto de esperanza está impregnado por el dolor que aun está

⁴¹⁸ *Ibíd.* Pp. 268, 269.

⁴¹⁹ *Ibíd.* P. 283.

fresco. Los versos *Quizás mañana o pasado / o bien en un tiempo más / la historia que han escuchado / de nuevo sucederá* significan de manera muy concreta el dolor que todos quienes sufrieron las consecuencias de la dictadura de Pinochet. De igual forma, el mensaje libertario⁴²⁰ que transmite esta canción, fue sentido y apropiado a cabalidad en medio de este clima de esperanza del fin de la dictadura.

⁴²⁰ Representado en versos como *Unámonos como hermanos, que nadie nos vencerá, si quieren esclavizarnos, jamás lo podrán lograr.*

Capítulo 4: El traspaso de la antorcha

En la década de los noventa, cuando comienza la transición a la democracia con los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia, se vuelve un poco confusa la historia de Quilapayún en Chile. No estaba muy claro si el conjunto seguía tocando o se había dado un receso, si volvía a Chile o se quedaba en Francia, puesto que algunos de sus integrantes comenzaban a volver a Chile y otros mantenían sus proyectos europeos.

En momentos en que había incertidumbre respecto a la presencia de Quilapayún en Chile, surge el Conjunto Preludio con el fin de presentar la Cantata Popular Santa María de Iquique. Este grupo se forma principalmente con estudiantes de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (ex Pedagógico de la Universidad de Chile) provenientes del Conjunto Folclórico DanzaAmérica de la misma universidad.

En 1998 son invitados por Ricardo Venegas (que había integrado Quilapayún desde 1978) a participar en el montaje teatral de la Cantata, dirigido por Fernando Gómez – Rovira en la comuna de El Bosque, cuyo montaje hicieron bajo el nombre de Banda San Lorenzo, en claro homenaje a la salitrera de donde provenían los trabajadores pampinos protagonistas de la huelga/masacre de 1907.

Es importante considerar que cuando Quilapayún vuelve a la escena musical chilena, y se encuentra con este grupo que lo tributa, le dedica el siguiente saludo, relevando sobre todo el trabajo de difusión de su música: “Los *Preludio* han montado una buena parte de nuestro repertorio y se han ocupado de hacerlo conocer en el público popular. De ese modo, nuestra ausencia de tantos años ha tenido un contrapeso y ha podido llegar adonde tenía que llegar”⁴²¹.

Durante estos años de silencio e incertidumbre respecto a la presencia de Quilapayún en el país, el grupo Preludio mantuvo vivo el repertorio de la Nueva Canción Chilena y especialmente su

⁴²¹ www.preludio.cl [Consulta: 2 /08 / 2011]

obra hito, la Cantata Popular Santa María de Iquique, aunque no tenemos certeza respecto a la recepción que este grupo ha tenido en el público. Sí sabemos que han montado la Cantata en varias ocasiones, especialmente en espacios universitarios, municipales y teatros regionales.

Por su parte, Quilapayún sufre una crisis interna importante, que lleva a la agrupación a enfrentar un litigio legal por el uso de la marca, sembrando un precedente impensado para el desarrollo de los grupos emblemáticos y representativos de la Nueva Canción Chilena. Al volver la democracia en Chile y con ella a sonar en los espacios públicos las músicas que habían estado prohibidas, los músicos portadores de este ir y venir del país y sus valores democráticos sufrieron las consecuencias más terribles. Las pretensiones democráticas que en algún tiempo imperaban al interior de los conjuntos, se obnubilaron en medio de la crisis que provocó el retorno y el nuevo sistema sociocultural que imperaba en el país que los recibía⁴²².

A inicios de la década del 2000, Eduardo Carrasco, quien había sido director artístico y musical de Quilapayún desde 1978 e integró el conjunto desde sus inicios, volvió a reunir a algunos de los músicos legendarios del conjunto en Chile con el fin de retomar su carrera artística. Esto generó la existencia paralela de dos Quilapayún, uno residente en Francia y otro en Chile, con litigios legales de por medio por el uso legítimo de la marca Quilapayún. El primero dirigido por Rodolfo Parada⁴²³ y el segundo por Eduardo Carrasco⁴²⁴.

Al igual que Quilapayún, Inti – Illimani (otro grupo emblemático de la Nueva Canción) se encuentra en un litigio similar disputando por el uso de la marca. Sol y Lluvia e Illapu pasaron por situaciones similares, aunque sin enfrentarse a litigios legales, pero sí al desarme del núcleo central de la agrupación por disputas entre los fundadores e integrantes históricos, formando agrupaciones paralelas con otros nombres⁴²⁵.

⁴²² Durante la dictadura militar, por medio de las “reformas estructurales” se instauró un modelo económico neoliberal que ayudó en gran medida a transformar las relaciones sociales y los valores culturales de los chilenos (as).

⁴²³ Quien reclama su legitimidad por haber mantenido al conjunto vivo en Francia durante los casi veinte años de alejamiento de Carrasco del conjunto, específicamente desde su retorno a Chile a finales de los ochenta.

⁴²⁴ Quien alega la inscripción de la marca “Quilapayún” por parte de Parada, cuando los integrantes “históricos” se encontraban en Chile, alejados de la carrera artística del conjunto.

⁴²⁵ En el caso de Sol y Lluvia uno de los hermanos fundadores del conjunto (Charles Labra) formó Antu Kai Mawen, mismo nombre en mapudungún, y en el caso de Illapu, su integrante legendario (Eric

No fue el exilio lo que provocó el mayor daño a estas agrupaciones, sino que el retorno a un país cambiado, muy alejado del que habían dejado en 1973, y que tomó rumbos muy distintos a los anhelados cuando terminaba la dictadura. En medio de este país neoliberal, donde los valores del mercado permearon todos los campos de la sociedad chilena, pareciera que su canto se vació de sentido. Siguiendo a Lucy Oporto, vivimos en un Chile “sin conciencia de sí, cuya culminación ha sido la dictadura, seguida por la *fiesta interminable*⁴²⁶ de la postdictadura, y su denegación de justicia en el caso Pinochet.”⁴²⁷

El contexto social, político y cultural que se vive en los años 2000 se distancia radicalmente del contexto que se vivía en los primeros años de los setenta. Después de dos décadas en que gobernó la coalición de centro izquierda, Concertación de Partidos por la Democracia, se discute sobre el fin de la transición a la democracia. Se analiza la calidad de esta democracia, por sus valores y contenido, caracterizada principalmente por haber sido pactada, por continuar muchos elementos centrales instaurados durante la dictadura (como por ejemplo, la Constitución de la República de 1980), y especialmente, por no haber hecho verdadera justicia frente a las violaciones a los Derechos Humanos ocurridos durante la Dictadura (por ejemplo, no haber enjuiciado al dictador Augusto Pinochet).

Después de 3 gobiernos encabezados por la misma coalición de centro izquierda (la Concertación de Partidos por la Democracia), por primera vez en la historia del país resulta electa una mujer como Presidenta de la República, Michelle Bachelet, militante del Partido Socialista (ahora enmarcado en esta coalición de centro – izquierda) e hija de un brigadier general de la Fuerza Aérea (miembro del gobierno de la Unidad Popular apresado y muerto durante la Dictadura) y portadora de un pasado político de resistencia y clandestinidad.

Maluenda) optó por retirarse cuando su grupo decide radicarse en México en 2003 cuando integra el conjunto Arak Pacha hasta el día de su muerte en 2005.

⁴²⁶ La autora se refiere a la política cultural desarrollada por los gobiernos de la concertación, sintetizada en fiestas de la cultura y carnavales culturales, financiadas por fondos concursables y empresas privadas de capitales extranjeros instaladas en nuestro territorio, como las empresas mineras transnacionales.

⁴²⁷ OPORTO. Op. Cit. P. 179.

Esto, por una parte, inspira anhelos de cambio y mejoras sociales dentro de este marco de continuidades encabezadas por la centro – izquierda. Por otra, inspira cierto temor por parte los sectores de derecha que se sienten amenazados por relacionarla con Salvador Allende. Sin embargo, estos temores no tienen asidero alguno, pues las diferencias entre uno y otro saltan a la vista: el proyecto político del Partido Socialista, enmarcado en la Unidad Popular en 1970, buscaba construir una sociedad socialista por medio de una serie de reformas, siendo las más importantes la nacionalización del cobre (uno de nuestros recursos naturales más importantes), junto con la instauración de la reforma agraria, mientras que con el retorno a la democracia, los proyectos políticos del gobierno de Michelle Bachelet continúan en la línea neoliberal instaurada en dictadura, manteniendo postergados a muchos sectores sociales, desprovistos de regulaciones laborales dignas y justas.

Con el inicio de esta década comienzan los preparativos y preocupaciones respecto a las celebraciones y conmemoraciones del Bicentenario de la República. Vuelven las preguntas por la *chilenidad*, la búsqueda de nuestra identidad nacional, y los llamados y concursos sobre “lo más chileno” o “lo mejor de Chile”. En este contexto reaparece la Cantata Popular Santa María de Iquique mencionada en un concurso de una de las fundaciones más liberales (y de derecha) del país: la Fundación Futuro hace un llamado a votar por “lo mejor de Chile”⁴²⁸, donde en la categoría de “patrimonio musical”, aparece la Cantata Popular Santa María de Iquique entre las candidatas, compitiendo con la Pérgola de las Flores⁴²⁹, “Si vas para Chile”⁴³⁰, “La voz de los 80”⁴³¹, “El rock del mundial”⁴³², “Gracias a la vida”⁴³³ y “El guatón Loyola”⁴³⁴.

⁴²⁸ www.7x7.cl [Consulta: 2/ 08/ 2010]

⁴²⁹ Comedia musical escrita por Isidora Aguirre y musicalizada por Francisco Flores del Campo, montada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC), estrenada en 1960.

⁴³⁰ Vals compuesto por Chito Faró en 1942, popularizada por agrupaciones como Los Huasos Quincheros y Los Cuatro Cuartos.

⁴³¹ Canción del grupo rock Los Prisioneros, grabada en el disco homónimo en 1984.

⁴³² Rock and roll del grupo de la nueva ola The Ramblers, compuesto en alusión al Mundial de Fútbol realizado en Chile en 1962.

⁴³³ Canción de Violeta Parra, que abre su último disco *Las últimas composiciones* de 1966.

⁴³⁴ Cueca compuesta por Alejandro Gálvez en 1954, popularizada por el dúo Los Perlas.

Aunque la trascendencia de este concurso no fue importante⁴³⁵, es relevante tomarlo como dato y reflexionar al respecto. Llama la atención que una institución como la Fundación Futuro, ligada al Partido Político Renovación Nacional, de derecha neoliberal, considere a la Cantata Popular Santa María de Iquique como una de las candidatas del *mejor* patrimonio musical nacional⁴³⁶. En un momento de revisiones y evaluaciones sobre “lo mejor de Chile” se ubica a la Cantata como una obra patrimonial, definiéndola con esto como algo que es de todos, que nos representa como chilenos, independientemente de lo que esta fundación pudiera pensar de esta obra (sus intérpretes y compositor) respecto a sus consideraciones políticas. Pareciera que cuando la Cantata se mitifica como patrimonio⁴³⁷ (o bien, se *patrimonializa*), pasara por un proceso de despolitización que la hace un poco más *de todos* (sin importar si somos de derecha o de izquierda), volviéndose a su vez menos representativa de un sector específico: la izquierda y los trabajadores.

En esta década, además de los preparativos para las celebraciones del Bicentenario de la República, se suman las conmemoraciones por el Centenario de la masacre pampina de 1907. En 2007 se realizan actos oficiales de conmemoración a los obreros pampinos en Iquique y en el resto del país se realizan acciones incentivadas por la propia ciudadanía, especialmente desde el campo de la música y la pedagogía. Estas acciones que conmemoran la masacre de 1907 consisten fundamentalmente en montar la Cantata, o parte de ella, en colegios, universidades, organizaciones comunales y centros culturales.

Una de estas iniciativas corresponde al grupo Chanco en Piedra que invita a Ismael Oddó (integrante de Quilapayún, e hijo de Willy Oddó⁴³⁸) a colaborar en el proyecto de montar la Cantata Popular Santa María de Iquique en una versión rockera. Ésta consiste en la versión más actual e innovadora de la Cantata Popular Santa María de Iquique que, como se verá más

⁴³⁵ Su difusión fue básicamente por medio de su sitio web y algunos afiches en lugares públicos, como en las estaciones de metro de Santiago. Respecto a los votantes del concurso (cuyos resultados se publicaron en

http://www.fundacionfuturo.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=329%3Aconcurso-7x7&catid=43%3Aver-mas-noticias&Itemid=127) fueron mayoritariamente hombres (57%) de entre 18 y 29 años (46%) y de sectores urbanos del país, específicamente de la Región Metropolitana. La comuna que más votó fue Las Condes con un 7%, seguida por Santiago, Puente Alto, Maipú y Providencia.

⁴³⁶ El concurso pedía votar por “lo mejor de Chile”. Se sugiere revisar anexo 10.

⁴³⁷ En el sentido propuesto por Ticio Escobar, en que la obra de arte se mitifica. (ESCOBAR. Op. Cit)

⁴³⁸ Integrante histórico de Quilapayún, fallecido en 1991.

adelante, constituye una *transcripción instrumental* (por cambiar los instrumentos originales de la obra por otros), una *transcripción creativa* (por los arreglos y variaciones melódicas, armónicas y dramáticas) y además integra una importante *cita estilística* al hacer esta cantata en versión rock.

1. El encuentro: La Cantata Rock.

La iniciativa de este montaje surge a raíz de distintas fuentes que tuvieron encuentro al conmemorarse los 100 años de ocurrida la matanza de 1907. Por una parte, los hermanos Ilabaca, del grupo de funk – rock Chancho en Piedra comenzaban una búsqueda por la reivindicación de lo propio, en el sentido del acercamiento con las tradiciones musicales de la Nueva Canción Chilena. Por otro lado, Lalo Ibeas, también de Chancho en Piedra, había manifestado la intención de que la banda incorporara dentro de su repertorio una versión de la “Canción final” de la Cantata Popular Santa María de Iquique:

“Y el Pablo [Ilabaca] retomó la idea, y dijo por qué no hacemos una versión rock de la Cantata Santa María, y habló con Camilo Salinas, con quien tenía una amistad de hace mucho tiempo, desde la época de Los Tetos, de cuando Camilo tocó en Los Tetos, al principio de ambos grupos, además. Y el Camilo, que también de alguna manera es heredero de su propia historia y además es músico (...) engancharon con Pablo al final del año 2006, y yo, que vivía en Francia, estaba con Quilapayún trabajando, yo justo vine por razones personales a Chile y nos encontramos con Camilo, me comenta esta idea y juntó un tercer eslabón. El año 2003, para la conmemoración de los 30 años de la muerte de Salvador Allende, el Quilapayún original se reforma, y somos invitados a cantar, a participar y abrir este acto en el Estadio Nacional, para el cual además se integran muchas bandas, incluso artistas extranjeros. Y una de esas bandas es Chancho en Piedra, y quiere hacer una versión, quiere cantar ‘La Muralla’ con nosotros. Y ensayamos ‘La Muralla’, nosotros llegamos, ensayamos ‘La Muralla’, y yo reconozco al Pablo que había sido compañero mío de curso en la [Escuela de música de la] SCD. Entonces, ¿ves? este acercamiento de ellos hacia la historia, y hacia la música, y hacia la historia musical de Chile, hacia la Nueva Canción, hizo también que se estrecharan los lazos, y que también nosotros, siendo parte de la misma generación no nos encerráramos solos alrededor de esto, sino que también a través de nuestras propias ondas musicales, y así se empieza a generar, dentro del trabajo, pero también dentro de una inquietud social y política, una fraternidad, y que se concretiza en la realización de este proyecto hace 3 años atrás, cuando Camilo y Pablo me avisan, me dicen ‘oye faltai tú no más, hacemos la Cantata’.”⁴³⁹

Así, bajo la dirección de Ismael Oddó, se reúnen distintos músicos con el objetivo de montar la Cantata Popular Santa María de Iquique en un formato rock. Sin embargo, en sus inicios “no nos

⁴³⁹ ODDÓ, Ismael. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 18 de diciembre 2009.

alcanzaba la sonoridad. No nos alcanzaban las voces (...) necesitábamos más gente”⁴⁴⁰. Los nuevos músicos que buscaban estaban más cerca de lo que pensaban, lo que resultó una sorpresa para estos iniciadores:

“Incorporamos a Toño [Corvalán] en la batería y resultó ser una de las voces fundamentales del Colectivo, porque es el que tiene el registro más alto. Y así mismo entró Fernando Julio, que era el que podía hacer todas las partes del cello, que son bien importantes dentro de la partitura. Y así mismo entró también Ricardo Venegas que era amigo de Ismael, e hijo de Ricardo Venegas del Quilapayún y entre los dos conocen la partitura al revés y al derecho, entonces finalmente se armó el grupo. Y nos faltaba el relator. Y pensando en qué nombres podían ser, Ismael dijo ‘yo tengo un gran amigo que se llama Patricio Pimienta y tiene toda la actitud y toda la parada que nosotros necesitamos’”⁴⁴¹.

En esta búsqueda, además de las aptitudes y conocimientos musicales, se esperaba encontrar un compromiso con la historia y especialmente, algún tipo de experiencia con la obra que se quería recrear, considerando que para interpretar una obra como ésta no basta sólo con los conocimientos musicales, sino que es necesario tener una sensibilidad particular en relación a los acontecimientos que la obra narra:

“Porque no se trataba de llamar a un buen actor, ni tampoco se trataba de llamar a un buen locutor, o una voz gutural simplemente, sino que hay que tener cierta autoridad y cierto compromiso con la obra. Y el Pato había hecho ya, no sé cuántos años atrás, pero había montado la Santa María de las Flores Negras con La Patogallina, entonces tenía un cuento metido adentro.”⁴⁴²

Este grupo de músicos pasa a llamarse “Colectivo Cantata Rock” y se integró por el grupo Chanco en Piedra⁴⁴³, miembros jóvenes de Quilapayún⁴⁴⁴ (Chile⁴⁴⁵) e Inti-Illimani Histórico⁴⁴⁶ y el actor Patricio Pimienta⁴⁴⁷ como relator. Merece destacar que en este colectivo se juntan tres

⁴⁴⁰ ILABACA, Felipe y Patricio PIMIENTA Entrevistados por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 13 de enero 2010.

⁴⁴¹ *Ibíd.*

⁴⁴² *Ibíd.*

⁴⁴³ Felipe Ilabaca, Pablo Ilabaca, Lalo Ibeas, Toño Corvalán.

⁴⁴⁴ Ismael Oddó y Ricardo “Caíto” Venegas.

⁴⁴⁵ Aunque según la última resolución judicial del tribunal de París no debiese ser necesaria la aclaración, prefiero explicitar que se trata del Quilapayún residente en Chile (liderada por Eduardo Carrasco), no de la liderada por Rodolfo Parada, que declara que esta última ya no puede utilizar ese nombre. Gómez, Hernán. 2009. “Francia ratifica fallo sobre Quilapayún”. [http://www. Quilapayún.com](http://www.Quilapayún.com) [Consulta: 22 / 06 / 2010]

⁴⁴⁶ Camilo Salinas y Fernando Julio.

⁴⁴⁷ Cabe destacar que Patricio Pimienta participó en la versión que hizo El Colectivo La Patogallina sobre la *Cantata Popular Santa María*, que por primera vez incorporan instrumentos del rock a la obra, pero sin reemplazarlos por completo por los instrumentos originales, como sucede en la Cantata Rock.

agrupaciones populares representativas de distintas generaciones y estilos musicales de la historia de la música en Chile: Quilapayún e Inti – Illimani, como representantes de la Nueva Canción Chilena, y Chancho en Piedra como representante de una nueva generación musical, caracterizada por su sentido lúdico en sus textos y sonidos que mezclan el rock y el funk en español.

Aun cuando cada una de las agrupaciones que integran este Colectivo representa a distintas generaciones de la historia de la música en Chile, sus miembros pertenecen todos a una misma generación y comparten un circuito artístico y profesional, lo que los define como amigos y compañeros antes que íconos de distintos momentos de la historia musical chilena. Este aspecto es relevante para los procesos de montaje de la Cantata Rock y su posterior difusión, lo que además se deja ver a través del nombre con que bautizaron a la agrupación: Colectivo Cantata Rock. Al definir esta agrupación musical como un colectivo, le otorgan un carácter democrático, con relaciones de horizontalidad que denotan una postura política.

Dentro del proyecto inicial del montaje de esta obra, el Colectivo Cantata Rock, soñaba con hacer un proyecto multimedia, donde el mensaje de la obra pudiera ser transmitido utilizando distintos tipos de elementos expresivos además de lo musical. Sin embargo, esta idea inicial hasta el momento no ha podido ser concretada a cabalidad. Eso sí, vale destacar el sitio web con el que este Colectivo difundió parte de su trabajo, ya que en él se utilizaron gran parte de estos recursos para expresar de manera más contundente el mensaje de la Cantata. En el sitio www.cantatarock.cl se publicaron fotografías sobre la huelga/masacre de 1907, también imágenes que daban cuenta del trabajo del Colectivo, cápsulas de video donde se mostraban extractos de entrevistas de los miembros del Colectivo y de Quilapayún, y también el *trailer* del documental “Santa María de Iquique Cien años después” de Juan Pablo Minguillon.

2. El montaje.

Como en un primer momento la intención del Colectivo Cantata Rock era hacer un montaje multimedia, al no encontrar el apoyo financiero para ello, debieron decidir si seguir adelante por sus propios medios o bien insistir en conseguir montar el proyecto tal como lo soñaban, sobre ello Ismael Oddó relata:

“Así que nos atuvimos a montar este trabajo con nuestros brazos, y también a plantearnos, a ver desde dónde nosotros tenemos esta necesidad. A ver cuál es la importancia, hacer un proyecto multimedia o simplemente remontar la Cantata porque necesitamos cantarla. Y nos dimos cuenta que la necesidad era más grande que finalmente el poder soñar con que fuera un proyecto más parafernático. Y finalmente esencializamos las cosas, y gracias a Juan Pablo [Ibeas, manager de Chanco en Piedra] y al INJUV, pudimos estrenar un trabajo que se inició en la casa de Camilo Salinas con un trabajo de talleres en el piano y con la guitarra, y con la partitura de la Cantata, aprendiéndose la Cantata tal cual es. Asignando voces, reconociendo los timbres de cada uno, y teniendo también el cuidado de elegir quién podía y a quién le quedaba mejor tal o cual canción.”⁴⁴⁸

Luego de esta primera etapa de rediseñar el proyecto en base a las condiciones existentes, comenzó el trabajo musical propiamente tal. En primer lugar, Ismael Oddó fue quien estuvo a cargo de enseñarle al resto del Colectivo la Cantata. Él era quien tenía los conocimientos más acabados sobre la obra, como actual miembro de Quilapayún e hijo de Willy Oddó, la Cantata fue parte de su cotidiano, no sólo de su historia musical sino que también familiar.

En este proceso de montaje de la Cantata, el Colectivo desarrolló capacidades creativas que se vieron expresadas en el resultado de la obra. Por un lado, la intención de incorporar elementos del rock a la Cantata Popular Santa María de Iquique, fue central y parte fundamental de este proyecto. Por otro, hubo espacios de libertad para poder crear e innovar dentro de este montaje, respetando la partitura original de la Cantata.

Dentro de esta primera etapa, se acercaron tanto a Quilapayún como al heredero de Luis Advis para obtener su apoyo en el desarrollo de este proyecto, sobre lo que Felipe Ilabaca recuerda:

“Tuvimos el beneplácito del heredero de Luis Advis, nos puso toda su confianza en nosotros, algo así como su albacea, que tiene su partitura, nos dijo ‘llévenla ustedes’. Así mismo Eduardo Carrasco y todos los Quilapayún, qué más autorización que esa. Recuerdo cuando fuimos a la casa de ellos y nos pidieron que la interpretáramos para ellos. Ellos nos estudiaron y nos analizaron para ver si estábamos a la altura. Fue un examen también.”⁴⁴⁹

Sin embargo, el que Quilapayún haya depositado su confianza en este Colectivo para montar e interpretar la Cantata Popular Santa María de Iquique no fue algo casual. Postulamos que tuvo que ver directamente con la presencia de algunos de sus conocidos, como los Quilapayún de

⁴⁴⁸ ODDÓ. Op. Cit.

⁴⁴⁹ *Ibíd.*

segunda generación (o hijo de), y especialmente por la dirección de Ismael Oddó, quien mismo reconoce:

“Siempre recibimos el apoyo. El apoyo y además los viejos depositaron la confianza en que yo estaba ahí. Te lo tengo que decir también porque es importante”⁴⁵⁰.

No tenemos antecedentes de que Quilapayún, como agrupación, haya dado su apoyo de manera tan explícita a otras agrupaciones que han montado la Cantata. Ricardo Venegas, por su cuenta ha apoyado especialmente al grupo Preludio y a algunas otras agrupaciones de carácter universitario, por medio de las clínicas dictadas por él sobre esta obra. Pero eso ha sido más bien a título personal, y especialmente cuando la presencia de Quilapayún era un poco incierta en Chile.

Llama la atención que para obtener el apoyo de Quilapayún, los músicos del Colectivo Cantata Rock, especialmente los de Chanco en Piedra, fueran evaluados por este grupo, situándolos como *la voz autorizada de la Cantata*. Quilapayún evalúa y decide si Chanco en Piedra *está a la altura o no* para interpretar esta obra, estableciéndose ellos mismos como la vara para medir.

Una vez que los músicos comienzan a trabajar en el montaje de la Cantata, buscan sonidos provenientes de tradiciones musicales distintas a la Nueva Canción Chilena pero propias de la misma época. Muchas de ellas resultan *citas con intenciones referenciales*, es decir, la búsqueda premeditada de una sonoridad particular, con el objetivo de remitir al escucha a esas otras músicas, distintas a las de la Nueva Canción, llevando así a la Cantata a dialogar con tradiciones musicales que hasta el momento no se habían relacionado de manera tan directa con ésta.

La búsqueda de estas sonoridades tiene que ver con la tradición musical de Chanco en Piedra y sus músicas de referencia, que están más cerca del rock clásico que del folclor y la Nueva Canción. Asimismo esta búsqueda representa a la generación de la que son parte los músicos del Colectivo, todos nacidos a finales de los setenta, que tuvieron una infancia y adolescencia rodeadas de estas músicas rockeras clásicas.

⁴⁵⁰ ODDÓ. Op. Cit.

3. El estreno y su impacto.

Las circunstancias en que se enmarca el estreno de la Cantata Rock son muy significativas: se estrenó en un concierto homenaje al Centenario de la Masacre de los obreros pampinos el día 20 de diciembre de 2007 en el Paseo Bulnes. En este concierto el Colectivo Cantata Rock vistió de color blanco, haciendo un evidente contraste con la vestimenta con que Quilapayún popularizó esta obra (siempre vestidos de color negro y con un poncho también de color negro). A este concierto fueron invitados a entonar la “Canción final”⁴⁵¹ algunos integrantes de Quilapayún e Inti – Illimani Histórico, como se puede ver en la imagen que se presenta a continuación, que da cuenta del momento en que el Colectivo, acompañado por estas dos agrupaciones representativas de la Nueva Canción, reciben los aplausos del público al finalizar la presentación.



Fotografía: Johanna Cáceres. Disponible en www.chilefunk.cl
Colectivo Cantata Rock junto a miembros de Quilapayún, Concierto “100 años después”, Paseo Bulnes, Santiago, 20/12/2007.

⁴⁵¹ Se sugiere ver vídeo, anexo 11.

Una segunda presentación que tuvo el Colectivo Cantata Rock, se realizó en el de acto “Cien Años, Mil Sueños” en conmemoración de los cien años del natalicio de Salvador Allende, que tuvo lugar en la Pista Atlética del Estadio Nacional en noviembre de 2008. En este concierto se presentó el grupo Chanco en Piedra, con algunas de sus canciones (“Cóndor” y “Volantín”) para dar paso a una muestra de la Cantata, interpretando solamente la última parte de ésta (la “Canción Letanía”, “A los hombres de la pampa” y la “Canción final”).

Como este concierto no fue una presentación del Colectivo Cantata Rock, como tal, no vistieron de blanco como en el concierto anterior, sino que hicieron diferencias por grupo: los integrantes de Chanco en Piedra usaron su habitual vestuario colorido, con ponchos verdes, azules y rojos, mientras que los miembros jóvenes de Quilapayún e Inti – Illimani vistieron de negro. Antes de comenzar la “Canción Final” (en medio del último “Pregón”) Quilapayún hace ingreso al escenario para acompañar a los jóvenes músicos, vestidos con sus tradicionales ponchos negros, y haciéndole entrega de un poncho negro a Ismael Oddó y Ricardo – Caíto - Venegas (ambos quilapayunes jóvenes), estableciendo una marca significativa entre unos y otros⁴⁵².

La Cantata Rock fue grabada con posterioridad a su primera presentación en vivo, cuyo disco fue lanzado en junio de 2009, complementado con una versión en línea a través del sitio www.cantatarock.cl, donde podía descargarse por completo y de manera gratuita hasta el 21 de diciembre de 2009 (fecha que conmemora la matanza de la Escuela Santa María de Iquique ocurrida el 21 de diciembre de 1907⁴⁵³).

El sitio www.cantatarock.cl, además de ofrecer de manera gratuita la descarga en mp3 de la obra completa, contenía fotografías (todas descargables) tanto del Colectivo como de la huelga/masacre de 1907. También mostraba extractos de entrevistas sobre el proceso de montaje de esta obra, tanto por parte de los integrantes del Colectivo, como por parte de algunos miembros de Quilapayún.

El disco Cantata Rock fue lanzado a la venta el día 24 de junio de 2009, en una conferencia de prensa en Santiago, donde el Colectivo Cantata Rock se hizo acompañar de dos miembros

⁴⁵² Se sugiere ver video, anexo 12.

⁴⁵³ Hoy puede escucharse en línea en www.myspace.com/cantatarock

centrales de Quilapayún: Ricardo Venegas (padre de uno de los miembros del Colectivo) y Eduardo Carrasco (director de Quilapayún). En esta conferencia interpretaron la “Canción final” acompañándose solamente con una guitarra acústica (ejecutada por Ismael Oddó, el director del Colectivo) y un bombo legüero (ejecutado por Lalo Ibeas), donde se sumaron las voces de los quilapayunes presentes (Ricardo Venegas – padre- y Eduardo Carrasco) sin ningún sonido rockero, pero sí con algunos de los arreglos incorporados en el disco⁴⁵⁴. La vestimenta del Colectivo fue más bien informal, pero homogenizada en los colores negro y rojo, combinando perfectamente con el arte del disco, diseñado por Larrea + Albornoz + Solé.



Fotografía: Laura Gamundi. Disponible en www.rocknuevo.com
Lanzamiento del disco Cantata Rock, 24 de junio 2009.
De izquierda a derecha: Pablo Ilabaca, Ismael Oddó y Patricio Pimienta.

Posterior al lanzamiento del disco, este Colectivo ha presentado la Cantata Rock en el Teatro Oriente, en el bar Ópera Catedral (ambos en Santiago) y en los Carnavales Culturales de Valparaíso. En el primero de estos conciertos, que se realizó en el Teatro Oriente el 4 de diciembre de 2009 se presentó como un concierto único, donde interpretaron completa esta

⁴⁵⁴ Se sugiere ver video, anexo 13.

versión de la Cantata vestidos de blanco, contrastando con los tradicionales ponchos negros de Quilapayún.



Fotografía: Miguel Vera Soto. Disponible en www.rocknuevo.com.
Colectivo Cantata Rock en vivo, Teatro Oriente 4 de diciembre 2009.

Posterior a este concierto, el Colectivo se presentó en el Bar Ópera Catedral el 13 de enero de 2010, haciendo el mismo espectáculo, usando el mismo vestuario y una escenografía similar (de fondo blanco), pero esta vez la diferencia se centró en el tipo de lugar. Un teatro, sea cual fuere su ubicación, siempre es un teatro: el público se sienta en las butacas, mantiene silencio para presenciar la obra, aplaude al final del concierto, y el escenario cuenta con el espacio suficiente para interpretar la obra y los músicos ser vistos desde cualquier ubicación por parte del público.

El Bar Ópera Catedral está ubicado en pleno corazón del barrio Lastarria⁴⁵⁵ y tal como su nombre lo indica no es un teatro sino que un bar. Tiene un escenario para la realización de

⁴⁵⁵ Este barrio está ubicado en Santiago centro, a pocas cuadras de Plaza Baquedano, y tiene la característica de ser muy turístico: está lleno de bares, restaurantes, salas de exposiciones y tiendas pensadas

conciertos, pero como el público de este local asiste con el fin de divertirse (y no necesariamente *escuchar* música – con atención –, como sucede en un teatro) el escenario más bien está pensando para espectáculos musicales de entretenimiento, como de música bailable, o bien, música de fondo.

Dos semanas después de este concierto, el Colectivo Cantata Rock se presentó en los Carnavales Culturales de Valparaíso, actividad organizada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en la cual se concentra una serie de conciertos y espectáculos artísticos para ser realizados durante un mismo fin de semana en las calles y plazas de Valparaíso.

El tipo de público que asiste a los conciertos del Colectivo Cantata Rock no es el mismo que asiste a los conciertos de Quilapayún. Probablemente hay grupos que se repiten, pero mayoritariamente es un público más joven, proveniente del público de Chanco en Piedra, que en muchos casos, conocen la Cantata (e incluso en muchos casos la historia de la huelga/masacre de 1907) exclusivamente por medio de esta versión rock. Es una nueva generación que no vivió en dictadura ni tuvo como herencia la Nueva Canción Chilena, como en el caso del público más joven de Quilapayún.

Al respecto, Felipe Ilabaca plantea que con este montaje Chanco en Piedra asume una postura política de manera más consciente y en consenso que la que llevaban anteriormente, que si bien siempre mantuvo un carácter social, nunca fue explícita como lo es al interpretar esta obra. Agrega:

“Y nuestro público, muchos de ellos, les gusta eso, pero hay una parte de ellos que se han tratado también de escindir. Porque Chanco ha sido muy *crossover* y ha estado frente a mucha gente tocando, de distintos colores, pero también hemos sentido que algunas personas, por el hecho de estar haciendo esto ‘aaah ya, a los Chanchos, cruz’, no sé, nos da lo mismo”⁴⁵⁶.

En estos conciertos, este público de Chanco en Piedra, juvenil y lúdico, se encuentra con un público más cercano a Quilapayún, o más bien, que ha heredado parte de sus tradiciones. Es un

para el turista pero también para el chileno que gusta de las comodidades, el diseño y consumir cultura y productos artísticos.

⁴⁵⁶ ILABACA y PIMIENTA. Op. Cit.

público que escucha atentamente en los conciertos, que empuña la mano izquierda en los conciertos, grita consignas políticas y considera a Quilapayún (y a otros exponentes de la Nueva Canción Chilena) de manera más bien *mitificada*⁴⁵⁷. Mientras que el público de Chanco en Piedra se compone por jóvenes (menores de 30 años), lúdicos y desordenados, sin gran poder adquisitivo (en el bar no consumen los productos que ofrece la carta y en el teatro se sientan en las ubicaciones más baratas). En general, al momento de conocer la Cantata Rock, no conocen la versión de 1970, pero esta versión rockera sí se la aprendieron de memoria, tal como los *fan* de Chanco en Piedra se saben sus canciones.

Para ejemplificar sobre este encuentro, recurrimos a este extracto de un comentario que un *fan* de Chanco en Piedra publicó en uno de los sitios web donde se publicitó el concierto en el Teatro Oriente del 4 de diciembre de 2009:

“El mismísimo Pablo ‘K-V-Zon’ Ilabaca me dio entradas para ir a la CANTATA ROCK SANTA MARIA DE IQUIQUE en el Teatro Oriente, fue el Viernes a las 9:30 pm MAESTRISIMO!! Estuvo la raja, nada que decir, eso sí estuvo lleno de "Hippicucos", esos son lo peor, filo en todo caso con los locos. La tokata le hizo homenaje correspondiente al compañero Victor Jara. Exelente!!!”⁴⁵⁸.

Los “hippicucos” a los que este *fan* de Chanco en Piedra hace referencia no tienen que ver ni con el público propio de esta banda ni con el público tradicional de Quilapayún, sino un grupo de personas, que por una parte heredan la *mitificación* de Quilapayún, y por otra, cuentan con el suficiente capital social y cultural como para conocer la Cantata Popular Santa María, al menos en su versión de 1970. Constituyen un nuevo público que Chanco en Piedra (o al menos del Colectivo Cantata Rock) adquiere por versionar esta obra característica de la Nueva Canción, y especialmente significada por la interpretación de Quilapayún. Son personas de entre 30 y 50 años, con cierto poder adquisitivo⁴⁵⁹ que se visten con ciertos grados de originalidad y vanguardia, que pueden conocer o no la Cantata Popular Santa María de Iquique, pero sí tienen nociones respecto a su importancia, y por eso asisten al concierto.

⁴⁵⁷ En el sentido propuesto en ESCOBAR. Op. Cit.

⁴⁵⁸ [SIC]. Fotolog personal de un fan de Chanco en Piedra.

⁴⁵⁹ Que se distingue porque pueden asistir a un concierto pagado sin conocer la música previamente (considerando que las entradas tenían valores entre los 5 mil y 10 mil pesos chilenos), que en el teatro se diferencian porque se ubican en los primeros asientos (las entradas más caras), y en el bar, consumen parte de lo que se ofrece en la carta.

Como todos los integrantes del Colectivo Cantata Rock mantuvieron sus otros proyectos musicales activos, el trabajo de Cantata Rock no ha logrado trascender ni ampliar su público, al menos en lo que a conciertos en vivo respecta. Después de casi un año de ausencia de presentaciones en vivo, el Colectivo Cantata Rock se presentó en el concierto “Música x Memoria” organizado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos que tuvo lugar el 10 de diciembre de 2011 en la explanada de dicho museo en conmemoración del Día Internacional de los Derechos Humanos. En este concierto, cada agrupación participante interpretó un par de canciones, de las cuales una era inédita para incluir en el disco “Música x Memoria”. Se presentaron 13 grupos y solistas, dentro de los cuales el Colectivo Cantata Rock interpretó una canción nueva⁴⁶⁰ y cerró el concierto con la “Canción final”, sin interpretar la Cantata completa.

El mayor impacto que ha tenido la Cantata Rock ha sido a través del recorrido que su música ha tenido por Internet, tanto por medio de la descarga gratuita de su música como por las vistas de los videos de sus conciertos por medio de la herramienta de *youtube*.

4. Significación de las relaciones intertextuales de la Cantata Rock.

Podemos plantear que la Cantata Rock genera, por una parte, un riesgo para Chanco en Piedra respecto a la fidelidad de su público habitual, pero por otra, una apertura a nueva generación de tradiciones musicales distintas a la Nueva Canción Chilena y al folclor latinoamericano, estableciendo el objetivo de llegar a un público más diverso, no necesariamente politizado, ni conocedores de los acontecimientos ocurridos en Iquique en 1907.

“Mucha gente, como yo cuando era cabro chico, ignoraba que ocurriera esto. Y también mucha gente opina lo siguiente: ‘ahhh qué importa’. Cuando tratan de hablar de algún abuso de los milicos de acá del gobierno de Pinochet, ‘ahh pero pasó hace tanto tiempo’, y no pasó hace tanto tiempo. Y hay mucha gente que prefiere pensar así ‘ahhh ya está pasado’. Lo que decía el Pato [Pimienta] de esta cuestión, un pueblo sin memoria no tiene cultura, no tiene raíces, no sabe para dónde va, no tiene futuro”⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ “Tres sillas vacías” en homenaje a los tres profesionales asesinados en el llamado Caso de Degollados.

⁴⁶¹ ILABACA Y PIMIENTA Op. Cit.

En este sentido, una de las funciones más importantes que cumple esta versión de la Cantata es relevar la importancia de la memoria histórica, de sacar a la luz el pasado, visibilizarlo y generar la capacidad de hablar de él, incluso ante un público no politizado. Al pasado que se hace referencia en esta nueva versión de la Cantata Popular Santa María de Iquique no es solamente la huelga/masacre de 1907, ni tampoco los aires de esperanza que se vivían mientras se estrenaba esta obra en 1970, sino que sobre todo rememora el Golpe de Estado de 1973 y su consecuente dictadura. Siguiendo a López Cano, con esta versión “se facilita también el *crossover* o el paso de un tema que se escucha en una audiencia o escena musical específica, a otra”⁴⁶²

Estos tres conciertos de la Cantata Rock se enmarcaron en un contexto particular: vísperas de las elecciones presidenciales de 2010, donde por primera vez, después de 20 años el candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia no ve asegurado su triunfo electoral. El día en que se presenta la Cantata Rock en el Bar Ópera Catedral coincide con el cierre de las campañas presidenciales (en segunda vuelta), lo que llevó a que dentro del público hubiera simpatizantes de la candidatura de Eduardo Frei Ruiz – Tagle⁴⁶³ flameando banderas con la consigna “No virar derecha”⁴⁶⁴ con el puño izquierdo en alto⁴⁶⁵.

La Cantata Rock otorga nuevas significaciones a la Cantata Popular Santa María de Iquique, especialmente al situarla en la primera década del nuevo milenio, donde el contexto sociopolítico y cultural del país se diferencia de la época de su estreno, fundamentalmente por las condiciones económicas que vive el país (donde hay instalado un modelo de mercado neoliberal), el desarrollo tecnológico y digital (que en el caso de esta versión fue un elemento crucial para su difusión), la situación política del país (con un tercer gobierno consecutivo de la Concertación de Partidos por la Democracia, si bien democrático y de centro-izquierda, ha sido también continuadora de importantes aspectos establecidos durante dictadura, como el sistema binominal

⁴⁶² LÓPEZ CANO, “Lo original...” P. 3.

⁴⁶³ El candidato de la Democracia Cristiana en representación de la Concertación.

⁴⁶⁴ En la primera vuelta de las elecciones presidenciales, se evidenció el bajo nivel de adhesión que tuvo el candidato de la Concertación Eduardo Frei Ruiz-Tagle, tanto por representar a la Democracia Cristiana como por la gestión que hizo él en su gobierno anterior. Por ello, en segunda vuelta, las propaganda de la Concertación de descalificar a la derecha (representada en el candidato, hoy Presidente de la República, Sebastián Piñera de Renovación Nacional).

⁴⁶⁵ Ver video, anexo 14.

de elecciones, la Constitución de 1980, la privatización de servicios públicos como educación, salud y previsión social).

A partir de una perspectiva hermenéutica podemos plantear que esta nueva versión de la Cantata, al igual que sus otras versiones, constituye parte de la obra, puesto que la Cantata Popular Santa María de Iquique no termina en su versión de 1970, sino que se mantiene viva y se resignifica con cada una de las versiones que se han hecho de ella. En este sentido, nos interesa internarnos en esta nueva versión de la Cantata, que, como tal, la resignifica y la mantiene vigente.

Para conocer los procedimientos a través de los cuales esta obra se mantiene vigente presentaremos el *análisis intertextual* que hemos realizado sobre la Cantata Rock. Este análisis lo hemos desarrollado en tres niveles de abstracción y de relación con otros textos, fundamentalmente por medio de la detección de *tópicos intertextuales* presentes en esta versión de la Cantata, pero también a través de las *relaciones intertextuales* que se establecen entre ésta y otros textos por medio de su sonoridad y sus *paratextos*.

En primer lugar, podemos decir que ésta es una versión rockera de la Cantata Popular Santa María de Iquique, donde los instrumentos originales fueron cambiados por instrumentos del rock, por ejemplo, sustituyendo las quenas por guitarras eléctricas y órgano *Hammond*, y cambiando el bombo legüero por batería.

En páginas anteriores hemos planteado que esta versión constituye una relación de *hipertextualidad* con la obra original, relación que se establece a modo de *transformación directa*, pues se transforma la versión de 1970 a una versión electrificada y rockera, que respeta la el contenido, el relato, la forma pero propone un estilo diferente. Además, esta transformación corresponde a una *transcripción* y una *transformación instrumental por sustitución*.

Siguiendo la conceptualización propuesta por Omar Corrado⁴⁶⁶, podemos plantear que esta nueva versión de la Cantata constituye una *transcripción creativa*, pues mantiene los elementos formales de la obra original, pero varía los elementos estilísticos y los instrumentos con que es ejecutada. También corresponde a una *transformación instrumental por sustitución*, pues

⁴⁶⁶ CORRADO. Op. Cit. P. 28.

reemplaza la mayoría de los instrumentos usados en la versión de 1970 por otros distintos, cambiando el lenguaje con el que se transmite esta obra musical.

Ya no se usan queñas sino que guitarras eléctricas y órgano *Hammond*, y aunque mantiene el contrabajo, se agrega un bajo eléctrico, reafirmando esta idea de *transformación instrumental*. Se usa una guitarra acústica pero además se suman dos guitarras eléctricas, un piano, además del órgano *Hammond*, un *moog*, un *theremin* y se prescinde del charango. En vez del bombo legüero se usa una batería y otros instrumentos de percusión.

Respecto a las voces, se mantiene el canto con voces masculinas, pero se cambian las voces de Quilapayún (con su estilo y estética particulares) por las de los miembros del Colectivo Cantata Rock, caracterizadas por las voces de Chanco en Piedra y el estilo funk en su canto. Es decir, encontramos una *transcripción* (en el sentido propuesto por Genette⁴⁶⁷), pero también una *cita estilística* (en términos de Corrado⁴⁶⁸).

En el uso de las voces también encontramos una *cita con intención referencial*, según la conceptualización de Corrado. Por ejemplo, la canción “Soy obrero” es la única en que canta como solista Ismael Oddó, hijo de Willy Oddó (integrante histórico de Quilapayún) y quien interpretó como solista esta misma canción en todas las versiones de Quilapayún hasta su muerte. En las versiones de la Cantata que hizo Quilapayún con posterioridad, esta canción fue interpretada por su hijo Ismael Oddó, quien integró este conjunto en reemplazo de su padre cuando esta agrupación se rearma en Chile en 2003. Esta situación ilustra la idea de un traspaso generacional de la Cantata que desarrollaremos más adelante.

Cabe mencionar que la Cantata Rock es la única versión musical en estilo rock conocida de la Cantata Popular Santa María de Iquique. Esta nueva versión se remite bastante a la original, manteniendo todos los elementos formales de la obra, se varían los elementos estilísticos y los instrumentos con que es ejecutada, en términos de Corrado, la Cantata Rock es una *transcripción creativa* en relación a la original.

⁴⁶⁷ GENETTE. Op. Cit. 482.

⁴⁶⁸ CORRADO. Op. Cit. P. 28.

Las resignificaciones que esta nueva versión de la Cantata adquiere serán presentadas en tres niveles de aproximación. En un primer nivel, se presentarán las relaciones que establece la Cantata Rock con otras obras provenientes de otras tradiciones musicales, acompañado de los ejemplos analíticos para cada caso. En un segundo nivel, se dará cuenta del establecimiento de relaciones metatextuales entre esta nueva versión de la Cantata y otras obras de la Nueva Canción Chilena. Y en un tercer nivel, se presentarán las relaciones intertextuales que se pueden establecer a partir del disco Cantata Rock, en tanto objeto.

4.1. “Harán la pampa un Vesubio...” (Relaciones intertextuales con obras del rock clásico).

El incorporar nuevos instrumentos, variaciones melódicas y nuevos sonidos, tanto sobre lo musical como sobre lo dramático, le otorgan una nueva sonoridad a la obra completa. Por esta sonoridad general de la Cantata Rock podemos establecer relaciones intertextuales entre ésta y algunas obras conceptuales del rock clásico, ya que a partir de ellas se inspira esta versión⁴⁶⁹, pero además da cuenta de sonoridades y elementos característicos de este tipo de obras.

En un primer nivel de análisis percibimos que los instrumentos que se incorporan a esta nueva versión de la Cantata (órgano *Hammond*, piano, *theremin* y *moog*) la hacen *sonar* como algunas obras conceptuales del rock clásico: “Echoes” (1971), *The Wall* (1979) de Pink Floyd o *Jesuschrist Super Star* (1971) de Andrew Lloyd Webber. Pero en un nivel más profundo del análisis, podemos establecer otro tipo de relaciones intertextuales, a las que es posible llegar tanto por estas sonoridades similares, como por los textos y las temáticas de las obras a las que alude, como por ejemplo, lo trágico de las historias narradas, los paisajes y la muerte con que se encuentran los protagonistas de estas obras. Si bien las alusiones a estas obras conceptuales se deben básicamente a la sonoridad general de la Cantata Rock, también podemos distinguir algunos *tópicos intertextuales* de esta versión que aluden tanto a estas obras del rock, como a otros elementos que podrían tener relación con la versión de 1970 y su relato.

⁴⁶⁹ ODDÓ. Op. Cit.

Las obras conceptuales del rock clásico mencionadas anteriormente tienen una sonoridad especial, especialmente las de Pink Floyd, con el llamado *ping*⁴⁷⁰ reproducido en la Cantata Rock de manera intencional (no sampleada). El análisis que se presenta ha sido desarrollado particularmente respecto a las relaciones intertextuales que se establecen entre la Cantata Rock y “Echoes” del disco *Meddle* (1971) de Pink Floyd, pues en ella se destaca de sobremanera el sonido del *ping*.

Según describe el compositor de “Echoes”, Richard Wright⁴⁷¹, con el *ping* se asocian sonidos de viento, de gaviotas, de gotas, que se producen por la combinación de efectos con las guitarras eléctricas, *wah-wah*, artefactos metálicos en las cuerdas del bajo, órganos *Hammond*, entre otros.

En 1972 Pink Floyd interpretó “Echoes”⁴⁷² en el anfiteatro de las ruinas de Pompeya⁴⁷³, donde además grabaron el video que promociona esta canción. La tragedia de Pompeya, por su forma de muerte colectiva, podemos asimilarla a la matanza obrera de 1907 ocurrida en Iquique, acontecimiento que narra la Cantata trascendiendo las versiones.

Respecto al texto poético de “Echoes”, podemos ponerlo en relación con la Cantata Santa María (en cualquiera de sus versiones). Para ello presentamos su texto poético en su idioma original y traducida al español:

Echoes (Gilmour, Mason, Waters, Wriqth)	
Overhead the albatross hangs motionless upon the air and deep beneath the rolling waves in labyrinths of coral caves the echo of a distant time comes willowing across the sand	Por encima, el albatros, se mantiene inmóvil en el aire y en la profundidad bajo las onduladas olas en laberintos de cuevas de coral el eco de un tiempo distante viene envolviendo a través de la arena

⁴⁷⁰ Puede traducirse como “sonido metálico”, WRIGHT, Rick. Echoes. Band coments, 1971. Disponible en <http://www.pinkfloyd.co.uk/echoes/index.html>. [Consulta: 20 / 07 2009]

⁴⁷¹ WRIGHT. Op. Cit.

⁴⁷² Se sugiere ver video, anexo 15.

⁴⁷³ Pompeya era una ciudad del imperio romano que en el año 79, tras una erupción del volcán Vesubio, quedó sepultada bajo las cenizas, produciéndose una muerte colectiva de enormes proporciones.

<p>and everything is green and submarine.</p> <p>And no one showed us to the land and no one knows the wheres or whys. Something stirs and something tries starts to climb toward the light.</p> <p>Strangers passing in the street By chance two separate glances meet And I am you and what I see is me And do I take you by the hand And lead you through the land And help me understand the best I can.</p> <p>And no-one calls us to move on And no-one forces down our eyes And no-one speaks and no-one tries And no-one flies around the sun.</p> <p>Cloudless everyday you fall upon my waking eyes, inviting and inciting me to rise.</p> <p>And through the window in the wall come streaming in on sunlight wings a million bright ambassadors of morning.</p> <p>And no one sings me lullabies and no one makes me close my eyes so I throw the windows wide and call to you across the sky.</p>	<p>y todo es verde y submarino.</p> <p>Y nadie nos mostró la superficie y nadie sabe el dónde o el por qué Algo se agita y algo intenta comenzar a escalar hacia la luz.</p> <p>Extraños paseando en la calle por accidente dos miradas separadas se encuentran y yo soy tú y a quien veo es a mí. Y te tomo de la mano y te conduzco a través del terreno ayúdame a entender lo mejor que pueda.</p> <p>Y nadie nos llama para seguir adelante y nada nos hace cerrar los ojos. Nadie habla y nadie intenta nadie vuela alrededor del sol.</p> <p>Cada día despejado cae ante mis ojos despiertos, invitando e incitándome a ascender.</p> <p>Y a través de la ventana en la pared vienen corriendo en alas de luz solar un millón de brillantes embajadores de la mañana</p> <p>Y nadie me canta canciones de cuna y nada me hace cerrar los ojos así, lanzo la ventana lejos y te llamo a través del cielo.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La obra “Echoes” habla sobre la incertidumbre de la vida, busca entender las preguntas principales que dejan las huellas (o el eco) del pasado. Esta obra se ubica en un espacio vacío, inmenso, representada por un albatros que flota en el aire, el ave voladora más grande que existe, nómada por excelencia, que pasa gran parte de su vida volando sobre el océano.

El video de “Echoes”, al haber sido grabado en las ruinas de Pompeya, refuerza la intención poética de la canción de preguntarse sobre el eco que dejan los seres humanos en su paso por el tiempo, sobre la incerteza de la vida, las coincidencias, los encuentros y desencuentros, la soledad y sobre todo, enfatiza en la ausencia de respuestas a todas estas interrogantes. La imagen de inmensidad y de espacio vacío también es aplicable al desierto del norte grande,

donde el viento resuena con intensidad, provocando también sentimientos de incertidumbre, soledad y lejanía, al igual que lo descrito en “Echoes”.

La similitud entre la tragedia pampina y la historia de Pompeya a raíz de la erupción del volcán Vesubio, fue plasmada en un poema de Lorenzo Montes publicado en 1904⁴⁷⁴:

“Los tiros que tronarán
harán la pampa un Vesubio;
las costras como un diluvio
con muchos acabarán
otros se sepultarán
en su misma calichera,
que convierten en galera,
en trabajo tan activo,
para sepultarse vivos
son tumbas que ellos hicieron”⁴⁷⁵.

Este poema nos recuerda la cercanía y la cotidianidad con que el pampino se enfrentaba a la muerte, puesto que las precarias condiciones laborales y la violencia del día a día se establecían como modo de vida. Nos recuerda también que la masacre de 1907 no fue del todo sorpresiva ni la huelga gestada en San Lorenzo, la única ni la primera. Desde finales del siglo XIX ya estaban ocurriendo huelgas en las oficinas salitreras de la pampa exigiendo mejorías en sus condiciones laborales, sin embargo, todas ellas terminaron con violencia y sin ninguna mejora real de sus condiciones de vida⁴⁷⁶.

Para el desarrollo del análisis intertextual de esta versión rock de la Cantata hemos seleccionado los mismos extractos de la obra revisados en el capítulo anterior, sin embargo, para el caso de esta nueva versión, se han agregado los interludios instrumentales correspondientes a dos de las canciones seleccionadas (correspondientes a “Vamos mujer” y “Soy obrero”) principalmente porque hemos querido respetar la decisión del Colectivo Cantata Rock de presentar unidos (en un mismo *track*) la canción y su consecuente

⁴⁷⁴ Este tipo de escritos da cuenta de que la muerte era algo cotidiano en la vida de los pampinos, lo que llevó a que tuvieran una visión trágica del mundo aun antes de la masacre de 1907. “La violencia fue un rasgo característico: el desafío de los guapos, el suicidio con dinamita, el uso corriente de armas blancas y de fuego, la manda flagelante a la virgen y la masacre obrera” (GONZÁLEZ, Sergio, Op. Cit. P. 79).

⁴⁷⁵ *Ibíd.* P. 87.

⁴⁷⁶ *Ibíd.* P. 167.

interludio, pero también porque estos interludios enriquecen las posibilidades intertextuales de las relaciones que se pueden establecer a partir de las canciones.

Es necesario aclarar que el tipo de análisis que se realizó sobre esta versión rock no es el mismo que el desarrollado sobre la versión de 1970 (presentado en el capítulo anterior), pues aquí los aspectos musicales formales han quedado en segundo plano, relevando las características sonoras y las relaciones que esta versión establece con otros textos. Se ha tomado esta decisión básicamente porque esta versión mantiene la mayoría de los elementos musicales formales de la versión ya analizada, y también por las características de esta versión rock, su sonoridad y las relaciones *intertextuales* que establece, relevan de sobre manera su importancia, relegando el análisis musical formal a un plano menor.

El análisis que se presenta está hecho en base exclusivamente a la escucha de las canciones seleccionadas, y el modo de presentarlo consiste en un esquema resumen que contiene el texto poético de la canción, con cuadros que indican el tipo de relación que se establece, unidos por líneas conductoras. Es decir, para comprender el análisis desarrollado, será importante que quien lo lea, escuche cada una de las canciones a revisar⁴⁷⁷.

a. Análisis de “Vamos mujer” e Interludio instrumental II.

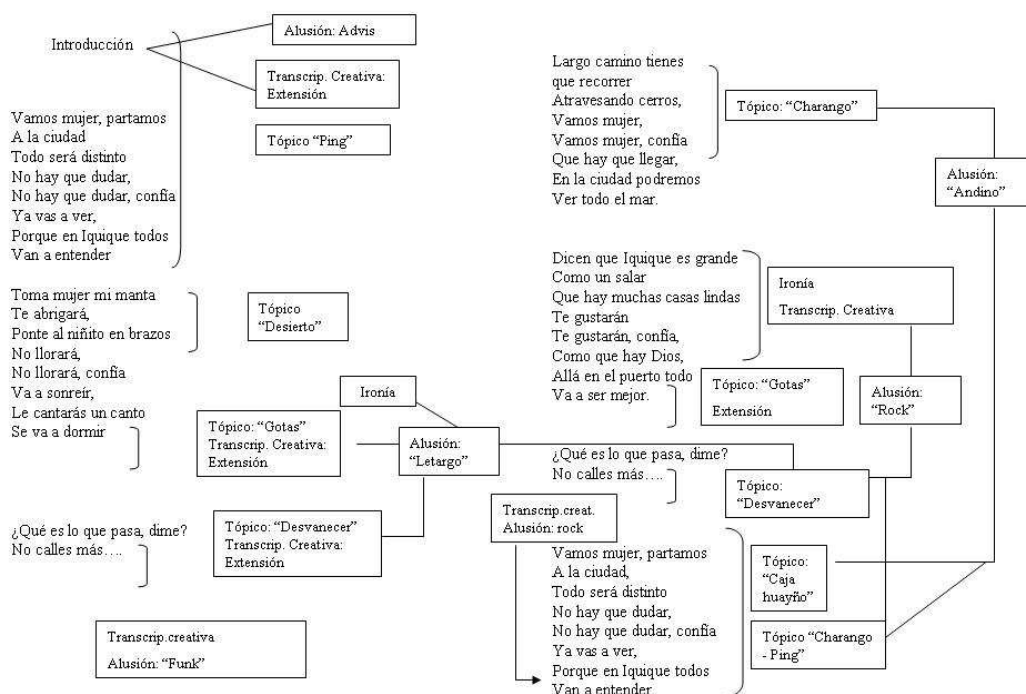
La versión que grabó Quilapayún en 1970 de esta canción es interpretada con charango, guitarra, violoncello y contrabajo, y en el interludio instrumental se suman dos quenas a dos voces en contrapunto, y recién en la segunda mitad de éste se incorpora el bombo legüero. En esta versión rock hay una *transformación instrumental por sustitución*, pues las dos quenas son reemplazadas por guitarras eléctricas y un órgano Hammond, instrumentos que también reemplazan la guitarra acústica y el charango.

Esta canción también presenta una *transcripción creativa*, pues se incorporan otros instrumentos, como la batería, que no se remite solamente a reemplazar al bombo legüero de la versión de Quilapayún, sino que también innova en ritmos y sonoridades. Lo mismo sucede con los demás instrumentos que se agregan, como moog, theremin y bajo eléctrico.

⁴⁷⁷ Escuchar audios, anexos 16, 17 y 18.

Estos elementos los podemos ver en el Esquema 1, donde se anotan en cuadros las relaciones intertextuales más importantes que se presentan en esta versión de “Vamos mujer” que se producen fundamentalmente en relación a la sonoridad y algunas *variaciones* intencionales. Además de los cuadros que indican las relaciones intertextuales (como *tópicos*, *citas*, *alusiones*), se indican las relaciones que se establecen entre éstas al interior de la canción, conformando una compleja red de significados y representaciones.

Esquema 1: “Vamos mujer”



Explicación Esquema 1:

A continuación se presenta una breve explicación del análisis de cada uno de las alusiones y tópicos intertextuales presentes en “Vamos mujer” y en el “Interludio Instrumental II”.

Alusión Advis: La guitarra con que comienza esta canción, alude a la de la versión de 1970, pues se toca en *tambora*, siguiendo la intención compositiva de Advis. Además, si consideramos el sonido rockero en el que se enmarca la obra, el sonido de la guitarra es más bien acústico, aludiendo a la guitarra (acústica y de cuerdas de nylon) usada dentro de la

tradición de la Nueva Canción Chilena, y específicamente por Quilapayún en su versión de la Cantata Popular Santa María de Iquique. Esta *alusión* establece una *relación intertextual* entre esta versión rock de la Cantata y la de 1970, enmarcada en el movimiento cultural de la Nueva Canción Chilena y la intención compositiva de Advis.

Transcripción creativa / extensión: En la introducción de esta versión rock de “Vamos mujer” se duplica la cantidad de compases con que se introduce esta canción en su versión de 1970 (son 8 en vez de 4). La extensión de esta introducción va acompañada del Tópico “Ping” que se deja escuchar en detalle en esta introducción.

Tópico “Ping”: Sonoridad propia de Pink Floyd, muy característica de su obra “Echoes”, que alude a una gota que cae en un espacio vacío, donde rebota el sonido y produce un eco. Este sonido ocurre al comienzo a la canción “Vamos mujer” (es decir, es lo primero que suena al comenzar la canción, antes de cualquier otro instrumento musical) al igual que como lo hace con la canción “Echoes” de Pink Floyd, estableciendo una directa *relación intertextual* entre la Cantata Rock y esta canción de Pink Floyd. Este sonido se mantiene durante toda la primera estrofa de “Vamos mujer” sonando cada 4 compases⁴⁷⁸.

Tópico “Desierto”: Se produce por una mezcla armónica y sonora, dados por los efectos de distorsión de la guitarra eléctrica rasgueada junto con el eco y el brillo del platillo, produciendo un efecto sonoro que alude al sonido del viento en un espacio amplio, como el viento que corre en el desierto del norte grande de Chile, pero también remite tanto a “Echoes” por la alusión a la inmensidad, la soledad y la lejanía⁴⁷⁹.

Tópico “Gotas”: Este tópico utiliza un sonido similar al del “Ping” (producido por el teclado) pero ya no de manera monotonal (como en el Tópico “Ping”) sino que en escalas ascendentes, acompañado de la distorsión de la guitarra (del tópico “Desierto”) marcando el ritmo en un solo acorde, *ralentando* el pulso, aludiendo a una sensación de letargo, tal como el que pudieron sentir los trabajadores y las familias pampinas al caminar, bajo el sol, desde la oficina San Lorenzo hasta Iquique para iniciar la huelga en el puerto. Este tópico produce

⁴⁷⁸ Entre 00:00 – 00:30, anexo 16.

⁴⁷⁹ Entre 00:38 – 00:47, anexo 16.

tensión, potenciando la *ironía* que presenta la obra de Advis con el contraste del dramatismo de lo sonoro con la esperanza del texto poético⁴⁸⁰.

Tópico “Desvanecer”: Similar al Tópico “Gotas” pero éste además de la distorsión de la guitarra incluye elementos del Tópico “Desierto”, como el brillo del platillo. La particularidad de este *tópico* es la sensación de desvanecimiento (desarmar, caer lentamente, desarticular) que provocan las escalas descendentes del teclado en respuesta al acorde abierto que presenta la guitarra distorsionada, disminuyendo el pulso y dejando de fondo un sonido que alude a “Echoes”. Este tópico potencia el dramatismo presentado en el texto, cuando el hombre hablante le pregunta a la mujer *¿Qué es lo que pasa?* relevando su sensación de incertidumbre⁴⁸¹.

Transcripción creativa /extensión: Dentro de los tópicos “Gotas” y “Desvanecer” se hace una *transcripción creativa*, extendiendo los compases instrumentales en relación a la versión de 1970. En el primer caso, se agregan 3 compases⁴⁸², donde el tópico “Gotas” se desarrolla, mientras que en el segundo caso, se agregan 9 compases⁴⁸³ en los que ocurre el tópico “Desvanecer” y transita hacia una *alusión funk*.

Alusión funk: Los compases en los que se desarrolla esta alusión⁴⁸⁴ corresponden a una *transcripción creativa* de la canción, donde se crean 8 nuevos compases en relación a la versión de 1970. Los instrumentos que destacan en estos compases son la batería, el órgano Hammond y el bajo eléctrico. La batería marca un ritmo característico del rock, golpeando en los *tombs* mientras el *hi-hat* lleva el pulso con las unidades de tiempo mínimas del compás (corcheas). A esto se suma el órgano Hammond acompañando rítmicamente con los acordes fundamentales del compás, y concluye con la entrada del bajo eléctrico, haciendo un *glissando* descendente. Estos elementos, tanto musicales como instrumentales, aluden al *funk* y las tradiciones musicales de la música anglosajona de la década de los sesenta. Aquí se establece una relación intertextual entre la Cantata de Advis (en ambas versiones) con el

⁴⁸⁰ Entre 00:54 – 01:06, anexo 16.

⁴⁸¹ Entre 01:11 – 01:18, anexo 16.

⁴⁸² Entre 01:00 – 01:05, anexo 16.

⁴⁸³ Entre 01:11 – 01:24, anexo 16.

⁴⁸⁴ Entre 01:17 – 01:26, anexo 16.

funk, estilo musical usado por Chanco en Piedra (perteneciente al Colectivo Cantata Rock), pero también a aquellas músicas anglosajonas de los sesentas y setentas que enmarcan la canción “Echoes” y otras obras conceptuales del rock clásico de la época.

Tópico “Charango”: El arpeggio utilizado por la guitarra eléctrica⁴⁸⁵ alude al charango, instrumento musical usado en la versión de 1970 de esta canción. Este tópico presenta una *alusión* a las tradiciones musicales andinas, remitiéndonos tanto a la versión de la Cantata de 1970, como a la zona geográfica altiplánica y su cosmogonía, incluyendo la pampa del norte grande chileno, zona donde ocurrió la matanza de la Escuela Santa María de Iquique.

Alusión Rock: Mientras transcurre el canto de la sexta estrofa, ocurre una *transcripción creativa*, que esta vez no extiende el número de compases, sino que modifica la rítmica y el acompañamiento instrumental⁴⁸⁶. Se enfatiza el bajo eléctrico y la batería, haciendo una importante y directa *alusión* al rock (tradicción musical que enmarca el nacimiento del *funk* y también la sonoridad general de esta versión de la Cantata). Al mismo tiempo, se produce una *ironía* cuando, en contraste al texto poético de esperanza (*te gustarán, confía*) el acompañamiento rítmico e instrumental potencia el carácter dramático de la canción (guitarra distorsionada, peso del pulso del bajo eléctrico y de la batería). De esta *alusión*, se pasa nuevamente al Tópico “Gotas”⁴⁸⁷ que, por medio de una *transcripción creativa* agrega 6 compases nuevos en los que se enfatiza el bajo continuo (contrabajo) propuesto por Advis en 1970⁴⁸⁸, y después de *¿Qué es lo que pasa, dime? no calles más* reitera el Tópico “Desvanecer”⁴⁸⁹

Transcripción creativa / Alusión Rock: (02:24 – 02:26) Dentro de esta nueva versión del Tópico “Desvanecer” ocurre una nueva *transcripción creativa* que alude directamente al rock, donde la batería hace una marca, propia del estilo del rock, para anunciar el cambio que a continuación presenta la canción.

⁴⁸⁵ Entre 01:25 – 01:44, anexo 16.

⁴⁸⁶ Entre 01:44 – 02:04, anexo 16.

⁴⁸⁷ Entre 02:06 – 02:15, anexo 16.

⁴⁸⁸ De los compases 59 y 60 de la grabación de Quilapayún de 1970 (ver partitura en ADVIS, Luis. “Santa María de Iquique...” P.44. Anexo 1

⁴⁸⁹ Entre 02:20 – 02:26, anexo 16.

Tópico “Caja Huayño”: De la misma forma que la guitarra en el tópico “Charango” alude a la música y la tradición cultural andina, en este caso, la caja de la batería marca el patrón rítmico del huayño, en su formato de comparsas andinas⁴⁹⁰. Así, *suen*a como caja de banda de música andina, aludiendo a las tradiciones culturales andinas, a la versión de la Cantata de 1970 y a la zona geográfica del norte grande, como la pampa salitrera, pero también a la música andina hecha en la ciudad, aludiendo de esta forma a la Nueva Canción Chilena, como movimiento cultural urbano.

Tópico “Charango - Ping”: El piano, distorsionado hacia el sonido *ping*, arpeggia, emulando el charango⁴⁹¹ de la versión de 1970, aludiendo de esta manera a esa versión de la Cantata, como a las tradiciones andinas, y aludiendo también al rock clásico, representado en ese sonido característico de Pink Floyd.

La canción finaliza con una nueva *alusión al rock*, donde la voz cantante concluye impostando la voz al estilo rock, cantando de un modo más *gritado* sin ser necesariamente gutural⁴⁹², pero que alude indudablemente al rock, al igual que el grito “Oh”⁴⁹³ que da pie al “Interludio instrumental II”.

En “Interludio instrumental II” se presentan también varias relaciones intertextuales ricas en contenido y significados. Estas son:

Transcripción creativa: El interludio instrumental tiene algunas variaciones, fundamentalmente melódicas, que no existen en las otras versiones de la Cantata. Algunas de las variaciones melódicas se aprecian fundamentalmente al final de las frases⁴⁹⁴ y cumplen la función de potenciar la tensión que transmite la obra, especialmente a través de los juegos cromáticos que realizan. Hay innovaciones también, como por ejemplo, los acompañamientos rítmicos, instrumentales y armónicos que rodean a la melodía. Dentro de

⁴⁹⁰ Entre 02:26 – 02:44, anexo 16.

⁴⁹¹ Entre 02:27 – 02:44, anexo 16.

⁴⁹² Entre los minutos 02:40 - 02:44, anexo 16.

⁴⁹³ Entre los minutos 02:45 – 02:46, anexo 16.

⁴⁹⁴ Ejemplos, entre los minutos 03:01 – 03:03; 03:53 – 03:59; o 04:08 – 04:11, anexo 16.

estos acompañamientos destacan el juego que hace la guitarra eléctrica con distorsión, el bajo eléctrico y la batería⁴⁹⁵.

Transformación instrumental: Al igual que en la versión rock completa de esta obra, este interludio instrumental mantiene gran parte de la armonía, el ritmo y las melodías de la versión de 1970, pero reemplaza los instrumentos con que fue interpretada esta otra en 1970 (y en casi todas sus versiones posteriores) por otros. Se reemplazan las dos queñas por guitarras eléctricas y órgano Hammond.

Alusión rock clásico: La sonoridad general de este interludio, al igual que en toda la obra, es el efecto de sonido que alude a las obras del rock clásico, como por ejemplo las de Pink Floyd, potenciado por la distorsión en la guitarra y el particular sonido del órgano Hammond. Con esta sonoridad se potencia el dramatismo que se transmite en la obra de Advis, especialmente en los *ralentando*⁴⁹⁶.

Alusión Andina: Al igual que en la última estrofa de la canción, la caja de la batería toca el ritmo de huayño desde la mitad del interludio instrumental en adelante (a partir de 03:29), potenciando la fuerza de la obra, y además haciendo una *alusión* a la tradición cultural andina, a la pampa del Norte grande, y también a los instrumentos popularizados durante la Nueva Canción Chilena.

Alusiones Barroco: El órgano Hammond, que reemplaza a una de las queñas de la versión de 1970 (*transformación instrumental por sustitución*), presenta una *transcripción creativa* aludiendo breve pero significativamente al estilo musical del barroco europeo⁴⁹⁷. Con esta *alusión*, se está aludiendo también al origen de la forma cantata y también al compositor de la obra, Luis Advis, lo que podemos interpretar como un homenaje tanto a la versión de Quilapayún, como a su compositor.

⁴⁹⁵ Ejemplos entre los minutos 03:23 – 03:28; 03:37- 03-53; y de Potencia entre 04:23- 04:31, anexo 16.

⁴⁹⁶ Entre 03:19 – 03:28; y entre 03:54 – 04:02, anexo 16.

⁴⁹⁷ Entre 04:08 – 04:11, anexo 16.

Para sintetizar las ideas presentadas, podemos decir que algunas de las relaciones intertextuales encontradas entre “Vamos mujer” y su consecuente interludio instrumental ponen en diálogo la versión rock de la Cantata con “Echoes” de Pink Floyd, aludiendo básicamente a la inmensidad del desierto, a la incertidumbre de la vida, relacionada a la muerte colectiva. A su vez este fragmento de la Cantata Rock hace alusión a la versión original de la obra, al establecer relaciones intertextuales con la música andina y el barroco europeo.

b. Análisis de “Soy obrero” e Interludio instrumental III.

Hemos dicho que en esta canción es la única en que participa como solista Ismael Oddó, hijo de Willy Oddó, y miembro actual de Quilapayún, lo que consideramos un elemento importante a considerar para hacer un análisis intertextual de esta canción. Además, creo que “Soy obrero” y su consecuente Interludio Instrumental representan el sonido y la identidad que el Colectivo Cantata Rock quiso darle a esta versión.

Tanto en la versión de 1970 como en las posteriores que hizo Quilapayún de la Cantata, esta canción fue interpretada por Willy Oddó, puesto que Advis escogió su timbre de voz como el más idóneo para esta canción. Su instrumentación se compone de una guitarra acústica, bombo legüero, violoncello y contrabajo. Por su parte, el Interludio Instrumental III en su versión de 1970, es interpretado con dos quenas, guitarra, violoncello, contrabajo, y el bombo legüero sólo a partir de la segunda mitad del interludio.

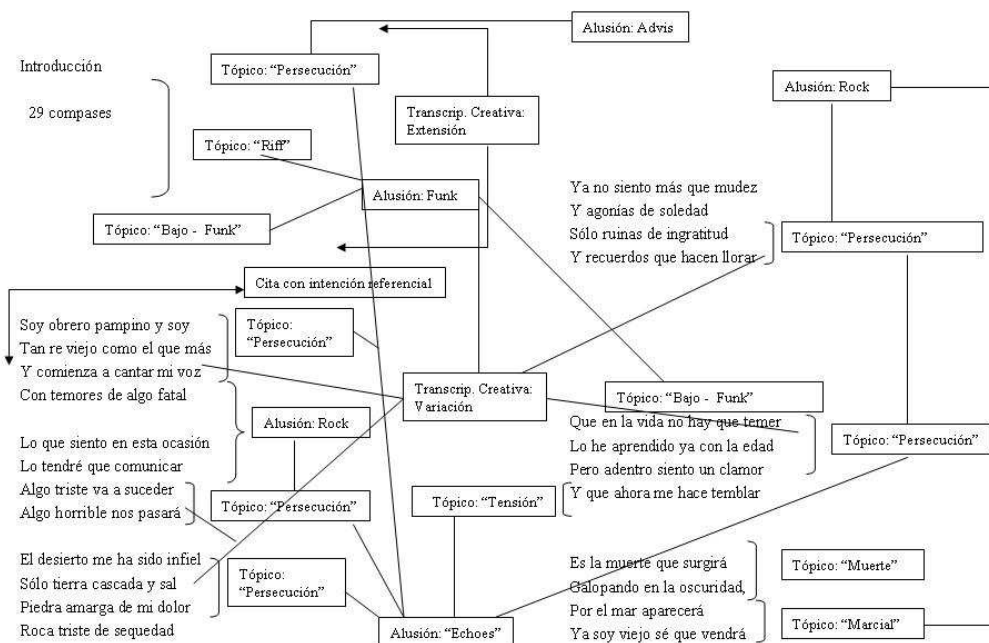
Esta nueva versión no sólo es una *transformación instrumental por sustitución*, por reemplazarse estos instrumentos por guitarras eléctricas, órgano Hammond, batería y bajo eléctrico, sino que también corresponde a una *transcripción creativa*, pues además de remitirse a la estructura melódica y armónica de la versión original, innova melódica y rítmicamente, especialmente con las guitarras eléctricas y la batería, cuyas innovaciones (como el “solo” de guitarra eléctrica) unen la canción con el interludio instrumental.

En conceptos propuestos por Corrado, esta canción tiene también claras *citas estilísticas* y *citas con intención referencial*. En conceptos de López Cano, hay también algunos *tópicos*

intertextuales y *alusiones*. Estos elementos podemos verlos detallados en el Esquema 2, donde se presentan las anotaciones relacionadas a *tópicos intertextuales*, *alusiones*, *citas* y otras acotaciones, fundamentalmente basadas en la sonoridad que esta versión rock le dio a “Soy obrero” y al Interludio instrumental III, que al igual que en el caso anterior también se presentan unidos en el disco en el mismo *track*.

Es necesario aclarar que en este caso, el texto poético de “Soy obrero” se presenta de la misma manera en que se presenta en los documentos oficiales de la Cantata Popular Santa María de Iquique⁴⁹⁸, pues la intención de relevar las características rítmicas de esta canción y sus alusiones a la tradición del canto cuequero, se cumplió en el capítulo anterior. En este caso, interesa destacar las cualidades sonoras que el Colectivo Cantata Rock ha podido darle a través de esta nueva versión.

Esquema 2: “Soy obrero”



⁴⁹⁸ Cancioneros, partituras, etc...

Explicación Esquema 2:

A continuación, se presentan brevemente las explicaciones del análisis desarrollado de cada una de las anotaciones marcadas en el Esquema 2 referido a esta canción y su consecuente interludio instrumental.

Transcripción creativa / Extensión: Esta versión de la canción triplica el número de compases que introducen al canto en relación a la versión de 1970, donde la voz solista comienza a cantar en el décimo compás, mientras que en esta versión, esto sucede a partir del compás número 30. Esta extensión cumple la función de otorgar mayores posibilidades sonoras a la canción, pudiendo mostrar los sonidos de cada grupo de instrumentos por separado, en relación a las características y significantes de cada uno. En primer lugar suena la batería, mostrando la base de lo que será el Tópico “Persecución” (que aparecerá 6 veces a lo largo de la canción), y relevando la importancia rítmica de “Soy obrero”, tanto en su versión de 1970, como en ésta. Recordemos que en la versión de 1970, la introducción a la canción comienza con el bombo legüero, que anuncia la importancia rítmica de la canción y a su vez, su vertiginosidad. En segundo lugar, las guitarras junto al teclado hacen un *riff*⁴⁹⁹ que presenta el estilo sonoro que desarrollará esta canción, aludiendo también al estilo funk, que se caracteriza por el uso de esta técnica melódica repetitiva.

Alusión Advis: El *tópico intertextual* recién descrito, presenta una *alusión* al compositor de la Cantata Popular Santa María de Iquique, al relevar la importancia rítmica de “Soy obrero”, al igual que como lo hizo Advis en la versión de 1970, comenzando la canción con el bombo legüero golpeando todos los tiempos fuertes del compás de 6/8, anunciando lo vertiginoso de la canción y sus características dramáticas. Es decir, a pesar de la *transcripción creativa e instrumental* de esta versión, se mantiene la intención de Advis de comenzar esta canción solamente con un instrumento de percusión, aludiendo así a la versión de 1970 y a la intención interpretativa que quiso entregar Advis en su obra.

Tópico “Persecución”: Este tópico se produce por el ritmo que marca la batería que, por una parte, alude a “Echoes” (por emular el ritmo y el sonido de la batería que en esa obra se

⁴⁹⁹ Entre los segundos 00:17 – 00:27, anexo 17.

presenta⁵⁰⁰) y por otra, alude al temor que siente el obrero - pampino al expresar la premonición que tiene sobre el desenlace de la obra/historia (reflejada en el texto poético de la canción), otorgándole así un mayor dramatismo a la canción. Este tópico se produce 6 veces a lo largo de la canción, en el primer momento⁵⁰¹, se suma a este tópico el sonido de una respiración agitada, dándonos cuenta que el protagonista (el hombre hablante) está siendo perseguido. Este tópico, sumado al sonido de respiración, constituye además una *transcripción creativa*, donde no sólo se incorporan elementos musicales a la obra, sino también teatrales.

El segundo momento en que se produce el Tópico “Persecución” (00:36 – 00:47) va acompañando el canto, cuando el hombre hablante se presenta como un obrero – pampino, viejo, que siente premoniciones que lo atemorizan. Es este temor el que se ve reflejado en este *tópico*.

El tercer momento en que ocurre este *tópico* (00:55 – 01:05) se da cuando el hombre hablante está seguro de que sus premoniciones son ciertas, y presiente que *algo horrible* le pasará a él y a todos los manifestantes de la huelga.

Cuando el hombre hablante comienza a recordar su relación con el desierto, y se da cuenta que en su vida cotidiana han sido muchas las desgracias que han ocurrido, sintetizándolas en el verso *el desierto me ha sido infiel*, ocurre por cuarta vez este *tópico intertextual* (01:08 – 01:20), relevando el temor que estos recuerdos le hacen sentir.

Siguiendo en esta reflexión introspectiva, el hombre hablante recuerda dolorosamente su vida cotidiana en el desierto (evidenciado en el verso *y recuerdos que hacen llorar*) mientras sucede por quinta vez este *tópico intertextual* (01:30 – 01:36), potenciando la angustia que transmite, en esta estrofa, el protagonista de esta obra / historia.

Por último, este *tópico intertextual* vuelve a aparecer contraponiéndose al texto poético, cuando el hombre hablante plantea que ya ha aprendido que *en la vida no hay que temer*, desafiando así los temores y premoniciones de *algo fatal* (01:39 – 01:45).

La persecución a la que alude este *tópico intertextual* tiene relación a aquella que han sufrido las clases desposeídas durante la historia de Chile, y en específico, a la que sufrieron

⁵⁰⁰ A partir de la segunda mitad de la canción, especialmente entre los minutos 18:48 – 19:12 de “Echoes”, anexo 19.

⁵⁰¹ Entre los segundos 00:00 – 00:16, anexo 17.

los obreros pampinos y sus familias desde que bajaron a Iquique hasta el 21 de diciembre, cuando la huelga se termina a balazos.

Tópico “Riff”: Este tópico ocurre al inicio de la canción, dentro de la *transcripción creativa / extensión* de la introducción⁵⁰², cuando uno a uno se presentan los instrumentos más característicos de esta canción, otorgándole un sonido particular. Este *riff* consiste en una melodía de corta duración que se repite 3 veces de manera idéntica, la primera vez suena el bajo eléctrico junto a una guitarra eléctrica (de sonido “natural”), luego se suma una segunda guitarra pero con distorsión, y en la tercera vez, se suma a las guitarras el órgano Hammond. El objetivo de este *tópico intertextual* es presentar la sonoridad general que tendrá la canción, mediante la presentación de sus instrumentos principales. Además este *tópico* presenta una *alusión* al *funk*, estilo musical que se enmarca dentro de la tradición del rock, a la que representa el grupo chileno Chanco en Piedra.

Tópico Bajo – Funk: después del *riff*⁵⁰³, el bajo eléctrico destaca marcando un ritmo característico del *funk*, aludiendo así al tipo de música popular con que esta versión se quiere identificar, pero también –y sobre todo– aludiendo a uno de los sonidos característicos de Chanco en Piedra, que recoge tradiciones musicales que no provienen de la Nueva Canción Chilena, sino que de la tradición musical anglosajona y *funkie*. Este *tópico* no solamente ocurre al inicio de la canción, sino que también suena antes de comenzar la quinta estrofa⁵⁰⁴, relevando la intención de destacar en el escucha el sonido característico de la banda que está portando el mensaje de la Cantata, mediante su interpretación y reversión: Chanco en Piedra, posicionando esta nueva sonoridad propuesta por el Colectivo Cantata Rock para interpretar una obra como la Cantata Popular Santa María de Iquique.

Alusión Funk: Los *tópicos intertextuales* “Riff” y “Bajo - funk” aluden al *funk*, relevando el estilo musical característico del grupo de rock Chanco en Piedra, pero también validando la posibilidad de interpretar una obra enmarcada en la tradición de la Nueva Canción Chilena, como la Cantata Popular Santa María de Iquique con esta sonoridad. Planteando de esta

⁵⁰² Entre los segundos 00:00 – 00:27, anexo 17.

⁵⁰³ Que ocurre entre los segundos 00:27 – 00:34, anexo 17.

⁵⁰⁴ Entre 01:35 – 01:37, anexo 17.

manera que, pese al origen foráneo (y anglo) de este estilo musical, su lenguaje puede ser igualmente contestatario y representativo de nuestra historia, que el de la Nueva Canción Chilena.

Cita con intención referencial: Esta canción es cantada por Ismael Oddó, el mismo que cantó esta canción en la versión orquestada de Quilapayún de 2007, e hijo de Willy Oddó, voz solista de esta canción en su versión de 1970, escogido por Luis Advis. Además del apellido y la continuidad generacional que representa esta *cita*, cabe mencionar que el timbre de la voz del hijo es muy similar a la del padre, por tanto, el objetivo esta *cita* cumple en primera instancia, es recordar la versión de esta canción de 1970.

Transcripción creativa / variación: Al igual que en la canción revisada anteriormente (“Vamos mujer”) el Colectivo Cantata Rock se permite espacios de creatividad también en esta canción, innovando con algunas melodías en medio de la canción. Unas de ellas son la que corresponden a los tópicos “Riff” y “Bajo – Funk” explicados anteriormente. Pero también hay algunas melodías de corta duración y reiterativas (tipo *riff* pero que no corresponden a este *tópico intertextual*) que se repiten cuatro veces durante la canción⁵⁰⁵, en medio del canto, dándole más riqueza melódica a la canción, pero también potenciando la fuerza de esta canción a través del uso de instrumentos rockeros, como la guitarra eléctrica.

Alusión Rock: Sin perjuicio de que esta canción se enmarque en una versión rock de la Cantata Popular Santa María de Iquique, se presentan algunas alusiones más específicas que remiten al estilo rock, especialmente por uso del efecto de distorsión en los instrumentos⁵⁰⁶ (como en la guitarra eléctrica) y la impostación de la voz⁵⁰⁷ hacia un canto gutural, propio y característico del canto rock. Esta *alusión* tiene el objetivo de darle mayor potencia interpretativa a la canción, especialmente en aquellos momentos en que la angustia y los temores del hombre hablante se mezclan con los sentimientos de ira y resignación, reflejados en versos como *y comienza a cantar mi voz / con temores de algo fatal; o sólo ruinas de*

⁵⁰⁵ Entre 00:40 – 00:42; 01:02 – 01:07; 01:11 – 01:17; 01:33- 01:36, anexo 17.

⁵⁰⁶ Que se hace notar por ejemplo a partir del segundo 00:47, o también del minuto 01:20, cuando la canción va tomando un importante *crescendo* hasta el final, anexo 17.

⁵⁰⁷ Por ejemplo, entre los minutos 01:02 – 01:30, y entre 02:00 y 02:05, anexo 17.

ingratitude / y recuerdos que hacen llorar, o también por el mar aparecerá / ya soy viejo y sé que se vendrá.

Tópico “Tensión”: Para potenciar el dramatismo y la tensión en que ocurre el desenlace de esta canción, la guitarra eléctrica que, a lo largo de la canción acompaña con punteos melódicos, se caracteriza⁵⁰⁸ por la melodía sobreaguda que desarrolla, aludiendo a su vez a las disonancias sobreagudas presentes a lo largo de “Echoes”,⁵⁰⁹.

Alusión “Echoes”: Durante distintos momentos de la canción se alude a la obra “Echoes” de diversas maneras, especialmente cuando ocurren los *tópicos intertextuales* de “Persecución” y “Tensión”. En el primero de ellos, se alude a la rítmica y los juegos sonoros que hace la batería de esta obra de Pink Floyd, mientras que en el segundo, se alude a las disonancias sobreagudas que se presentan a partir de la segunda mitad de esta obra, ejecutadas tanto por guitarras eléctricas como por el theremin. Las significaciones de la relación entre la Cantata y “Echoes” han sido explicadas anteriormente, sin embargo, acá cabe reiterar el terror que tanto las víctimas de Pompeya, como las del norte grande de Chile, pudieron tener al presentir el trágico final de ambas historias.

Tópico “Muerte”: En medio de la sonoridad general que presenta esta versión de “Soy obrero” y además las *alusiones* al rock recientemente descritas, en la última estrofa⁵¹⁰ ocurre este *tópico intertextual*, que se produce por el sonido del órgano Hammond (acordes) emulando el sonido de un órgano de iglesia que, al ponerse en relación con el texto poético de la canción, alude a la muerte que presiente el hombre hablante al cantar *es la muerte que surgirá, galopando en la oscuridad.*

Tópico marcial: Para incrementar la potencia y la tensión de esta última estrofa de la canción, la caja de la batería comienza a marcar un ritmo marcial⁵¹¹, muy distinto al que llevaba a lo largo de la canción. Este ritmo alude a las marchas militares, refiriéndose a los

⁵⁰⁸ Entre los minutos 01:47 – 01:49, anexo 17.

⁵⁰⁹ Como por ejemplo, aquellas que ocurren después del minuto 13:30 de dicha obra, anexo 19.

⁵¹⁰ Entre los minutos 01:51- 01:59, anexo 17.

⁵¹¹ Entre los minutos 01:59 – 02:04, anexo 17.

persecutores (uniformados que rodearon la Escuela Domingo Santa María en 1907 y dispararon a los manifestantes), responsables de la sensación de temor que expresa tener el obrero – pampino a lo largo esta canción, tanto por medio del tópico de “Persecución” como por la certeza que expresa tener acerca de la muerte: *ya soy viejo y sé que vendrá*.

Al finalizar este *tópico intertextual* comienza el “Interludio Instrumental III” donde muchas de las alusiones ya descritas se reiteran, como por ejemplo, la alusión al rock y a “Echoes”. Esta *alusión* a “Echoes” se diferencia de las otras presentes en la canción, pues aquí aparece por medio del sonido que emula el viento (efecto de sonido que está presente durante todo el interludio instrumental), remitiendo tanto a esta obra de Pink Floyd (por emular la misma sonoridad que está presente en ella), como a la inmensidad del desierto, la soledad, la inmensidad del norte grande, donde llegó la muerte a la Escuela Santa María de Iquique.

Este interludio también corresponde a una *transformación instrumental por sustitución*, pues se mantiene la estructura melódica, armónica y rítmica propuesta por Advis en 1970, sin embargo, se reemplazan los instrumentos usados por Quilapayún por otros: se sustituyen las quenas por guitarras eléctricas y órgano Hammond, instrumentos que también reemplazan la guitarra acústica de 1970. El bombo legüero es reemplazado por la batería, pero además estos nuevos instrumentos también innovan en una *transcripción creativa*.

Esta *transcripción creativa* se da de dos maneras, tanto haciendo una *ampliación* la composición, como una *variación*. En el primer caso, se extiende la cantidad de compases que van desde el final de la canción con el inicio del interludio. Recordemos que en la versión de 1970 esta canción termina de manera seca, cuando todos los instrumentos junto a la voz se silencian de golpe. En esta nueva versión, la canción se une con el interludio instrumental mediante estos nuevos compases⁵¹², donde los instrumentos melódicos (guitarra eléctrica y órgano Hammond) hacen un *riff* desde el clímax de la canción (el final) *ralentando* hacia la melodía del interludio, constituyendo así estos nuevos compases una *variación*.

⁵¹² La transcripción creativa /extensión del interludio instrumental, ocurre entre los minutos 02:04 – 02:23 anexo 17.

La melodía del interludio instrumental es desarrollada fundamentalmente como una *transcripción instrumental*, sin mayores variaciones, a excepción de algunas pequeñas variaciones melódicas, como aquella que hace la guitarra entre los segundos 02:38 – 02:40 antes de terminar la frase, dándole un carácter más libre a la melodía, o también como las innovaciones que desarrolla el acompañamiento. La batería propone algunas variaciones rítmicas y sonoras⁵¹³, se escucha un *sonido de viento*⁵¹⁴ emulado por el sintetizador, también efectos sonoros sicodélicos⁵¹⁵, que a su vez constituyen una *alusión* a las obras conceptuales del rock clásico, como “Echoes”.

Sintetizando las ideas recién planteadas, podemos decir que las *relaciones intertextuales* encontradas entre esta nueva versión de “Soy obrero” y el “Interludio Instrumental III” aluden tanto a la inmensidad del desierto, a la tensión y el miedo que sintieron las víctimas tanto de Iquique como de Pompeya, al sentirse perseguidos y amenazados por la premonición de la muerte. Además, al utilizar recursos sonoros y rítmicos del rock, esta nueva versión de la Cantata potencia y enfatiza los elementos dramáticos que entrega Advis en la versión original de la obra.

c. Análisis de “Canción final”.

Esta canción la hemos relevado fundamentalmente por su texto poético y las significaciones que porta, tanto en su versión de 1970 como en las posteriores (incluida ésta). Lo importante de las significaciones que se le asignan a esta canción explican el por qué ésta puede ir en solitario en un concierto (de manera independiente a la Cantata, al igual que en el caso de “Vamos mujer”), pero también funciona como *bis*. Muchas veces en que se interpreta la Cantata, se repite esta canción, fundamentalmente por lo épica que resulta ser en el marco de un concierto de una obra como la Cantata Popular Santa María de Iquique. El público se emociona, alza los puños, y por primera vez, en el marco del concierto de la Cantata – en que ha estado más que nada escuchando atento y en silencio – se siente en confianza para cantar, tararear (si no se sabe la letra) y acompañar el ritmo con las palmas.

⁵¹³ Las innovaciones de la batería pueden apreciarse a partir del minuto 03:46 en adelante, anexo 17.

⁵¹⁴ Suena claramente entre los minutos 02:36 – 03:00, por ejemplo, anexo 17.

⁵¹⁵ A partir del minuto 04:11 en adelante, anexo 17.

Cuando el Colectivo Cantata Rock presentó esta canción, coincidentemente⁵¹⁶ con el día del cierre de campañas presidenciales (13 de enero 2010, Bar Ópera Catedral), volvió a interpretarla luego de los aplausos que el público brindó por la obra completa, pidiendo “¡otra, otra!”. Después de los aplausos, el Colectivo volvió a entonar la “Canción final”, ahora con el público participando de manera más activa, no sólo escuchando, como en las canciones anteriores, sino que llevando el ritmo con las palmas, levantando puños, gritando “Viva Advis”, “Viva Chile”, “Viva Allende”, y enarbolando banderas de la campaña de Frei con la consigna “No virar derecha”, asignándole una nueva significación a esta canción, distinta a aquella que se le podía asignar en 1970, tanto en el contenido como en la fuerza política.

En este concierto, Lalo Ibeas entrega el siguiente mensaje antes de que el Colectivo vuelva a interpretar la “Canción final”:

“Muchas gracias a todos por estar acá [¡te pasaste!], estamos contentísimos de llevar esta antorcha que ni siquiera nos pertenece, sabemos que somos los del siglo XXI (2010) que la llevamos [¡A todos nos pertenece, compañero! ¡A todos!] Bueno y en este período tan político que nos tocó presentar, tan cerca de las elecciones, más allá de hacer conciencia política, si todos [¡Vamos Arrate! Jaja] ya saben por quien van a votar me gustaría decir que esta obra va más allá [¡No da lo mismo!] de lo político [shhhht], porque si fuese así y sólo le interesara a la mitad de la población que nos interesa a nosotros, sería que la mitad de Chile es mala de corazón, y yo no creo que es así, creo que esa gente está errónea en otros conceptos, pero creo en obras como éstas deberían ser del sentido de todos los chilenos, y para eso estamos los artistas, para unificar y no para separar más este país.”⁵¹⁷

Luego, invita al público a cantar juntos la canción, pues “todos se la saben” y el Colectivo vuelve a interpretar la “Canción final”. Así, la significación más importante que se le asigna a esta canción, y en consecuencia a la Cantata completa, es su llamado a la unidad.

⁵¹⁶ Vale aclarar que este concierto no se realizó en el marco del cierre de campañas presidenciales, sino que resultó ser una coincidencia, puesto que el concierto estaba agendado con anterioridad a conocerse los resultados de las elecciones presidenciales de diciembre de 2010, por lo que se estableció la realización de la “segunda vuelta”, a realizarse en el mes de enero de 2011, cuyo cierre de campañas, coincidió con el día de este concierto. Anexo 14.

⁵¹⁷ Lalo Ibeas en medio de los aplausos del público después de interpretar la Cantata Rock en el Ópera Catedral el 13 de enero de 2010, antes de volver a interpretar la “Canción final” como bis. Los paréntesis de corchete dan cuenta de las intervenciones del público.

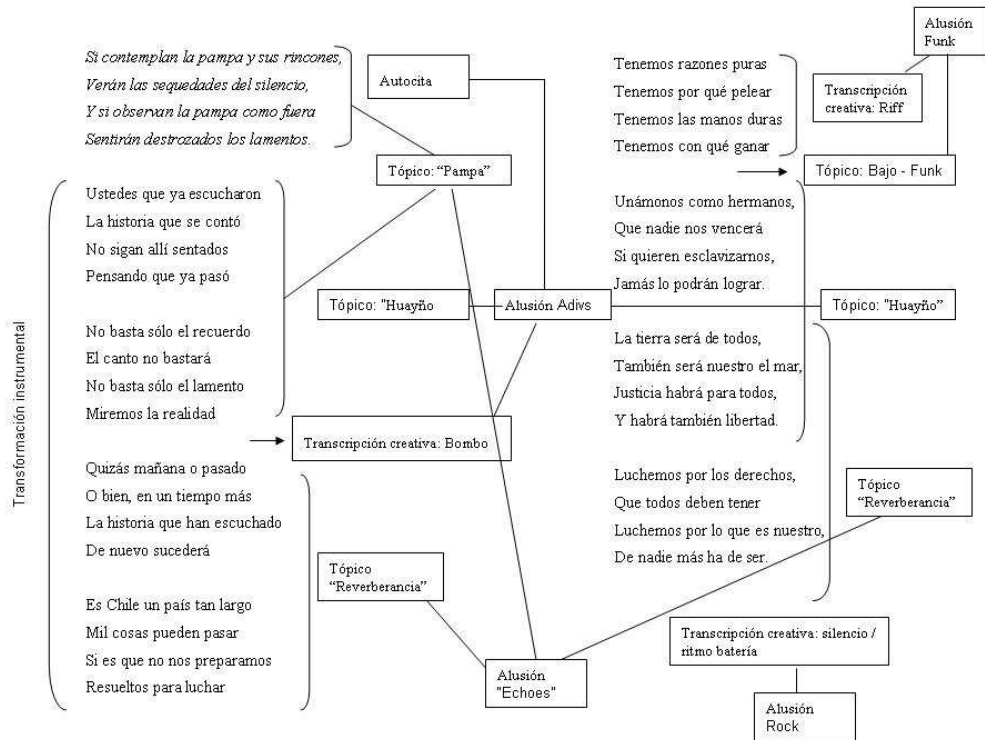
Otra significación importante que tiene esta canción se da cuando el Colectivo Cantata Rock la interpreta para cerrar el concierto “Música x Memoria” en el marco de la Conmemoración del Día Internacional de Los Derechos Humanos, donde con los versos *ustedes que ya escucharon / la historia que se contó* puede reinterpretarse como la historia contada a través de las 13 canciones estrenadas esa noche⁵¹⁸.

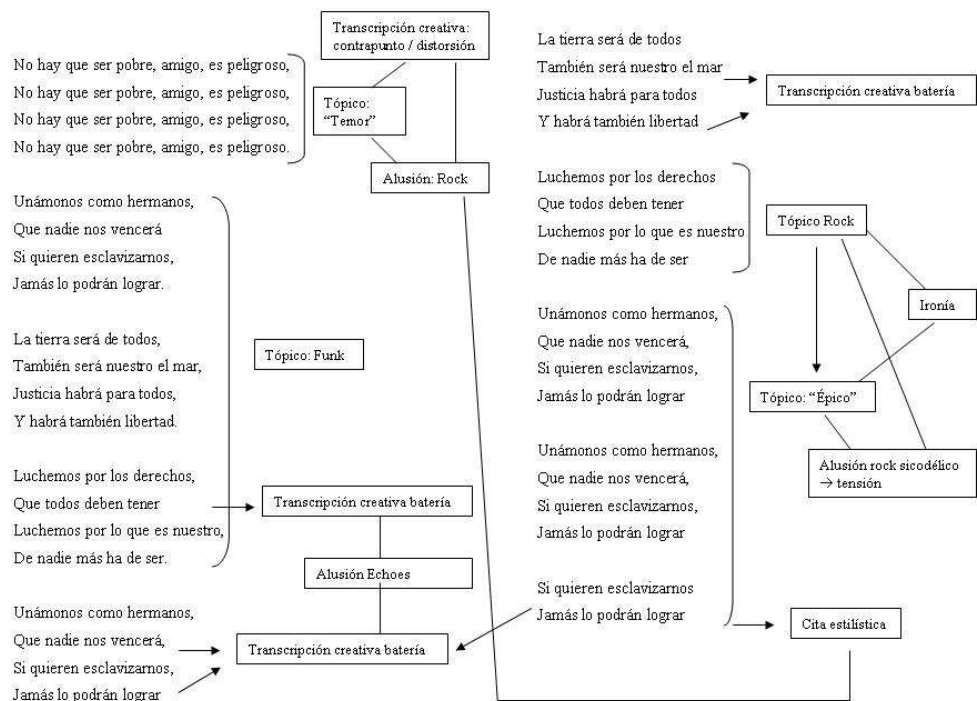
Esta canción es la menos “intervenida” por el Colectivo Cantata Rock, pues corresponde, en términos generales, a una *transcripción instrumental*, con algunas pequeñas *transcripciones creativas*, pero igualmente significativas, puesto que innovan en relación a la versión de 1970, especialmente al darle un estilo evidentemente más rockero – asignándole fuerza y potenciando el carácter dramático y épico de la canción – incluso aludiendo más al rock y al funk que a la música de tradición andina, especialmente por la rítmica propuesta en esta versión de la canción.

Al igual que en los análisis de las dos canciones anteriores, presentaremos un esquema resumen indicando las *relaciones intertextuales* más relevantes que encontramos en esta versión de la “Canción final”, tales como *tópicos intertextuales*, *alusiones* y *citas*, dando cuenta también de la *transformación instrumental* y las *transformaciones creativas* presentes en esta versión de “Canción final”, todas estas por medio de su anotación en cuadros y líneas conductoras que las ponen en relación, usando como base el texto poético completo de la canción (incluyendo las repeticiones).

Esquema 3: “Canción final”

⁵¹⁸ Se sugiere ver video, anexo 20.





Explicación de Esquema 3:

Esta versión de la canción comienza haciendo una *autocita*, presentando los últimos versos del Relato I de la Cantata. Esta *autocita* cumple el objetivo de situar al escucha en los primeros momentos de la obra, cuando después del "Pregón", el relator ha descrito el tipo de vida de la pampa del norte grande, refiriéndose tanto a las características sociales de este tipo de vida (sistema económico y de trabajo) como a las naturales (sequedad), relevando los sentimientos de incertidumbre, injusticia y dolor que provocaban dichas características. Al situar al escucha en los primeros momentos de la Cantata, se releva su particularidad de obra unitaria, y además éste recuerda las condiciones de vida que tenían los obreros pampinos al iniciar la huelga, estableciendo un vínculo entre estas primeras motivaciones y el desenlace de la obra / historia. Esta *autocita* presenta una *alusión* al compositor de la obra, aumentando las intenciones interpretativas expresadas en la versión de esta misma canción en 1970.

Tópico “Pampa”: Este tópico intertextual se produce fundamentalmente por la relación que establece el texto poético con el particular sonido psicodélico generado principalmente por los acordes de los teclados, “envolviendo” al relato con que se inicia la canción como sus dos primeras estrofas cantadas⁵¹⁹. Este sonido evoca una atmósfera amplia, inmensa, como la de la pampa del Norte grande, entendida como desierto humanizado. Este tópico presenta también una *alusión* a “Echoes”, principalmente por sus sonidos psicodélicos, aludiendo así también a las víctimas de Pompeya.

Tópico “Huayño”: Este *tópico intertextual* da cuenta del ritmo con que son ejecutados los instrumentos que destacan en distintos momentos de la canción. En primer lugar, este *tópico intertextual* se hace presente por medio del rasgueo de la guitarra⁵²⁰, y en segundo lugar, por medio del ritmo que lleva la batería, especialmente los platillos⁵²¹, haciendo una *alusión* a la cultura de tradición andina, especialmente a los cascabeles que acompañan y dan brillo a las comparsas de huayño. En su primer momento, este tópico convive con el tópico “Pampa”, donde el ritmo del huayño se “envuelve” en el sonido psicodélico que alude a las características físicas de la pampa del norte grande. Este tópico, en sus dos momentos alude tanto a la versión de 1970 de esta obra (por el uso de los instrumentos acústicos) como a su compositor, quien estableciera las directrices interpretativas de la Cantata y la importancia de que los instrumentos musicales con que fuera ejecutada remitieran de alguna manera a la cultura de tradición andina.

Transcripción creativa: Bombo: Esta *transcripción creativa* presenta una *variación* en relación a las versiones anteriores de esta canción, pues se integra un bombo antes de lo que estipula la partitura de Advis, guía de la versión de 1970 y posteriores (donde el bombo se hace presente a partir de la segunda mitad de la canción⁵²²). Esta aparición *antes de tiempo* le da mayor fuerza a la interpretación del Colectivo Cantata Rock, aludiendo a su vez al compositor de la obra, que escoge el uso de este instrumento para interpretar la obra, y también a la música de tradición andina, pues este bombo *suena* más del tipo legüero que de batería.

⁵¹⁹ Este tópico ocurre entre los minutos 00:00 y 00:44 de la canción, anexo 18.

⁵²⁰ Entre los segundos 00:15 – 00:44 de la canción, anexo 18.

⁵²¹ Entre los minutos 01:26- 01:48 de la canción, anexo 18.

⁵²² A partir del compás de 79 de la versión de 1970, ver partitura, anexo 5.

Tópico Reverberancia: Éste se asemeja al *tópico intertextual* “Pampa” pero se diferencia por la fuerza interpretativa, al incorporar elementos característicos del rock, como la distorsión de la guitarra, que deja sonando las notas más agudas, reverberando. Este *tópico intertextual* se presenta en dos momentos a lo largo de esta canción: al comienzo⁵²³, junto al texto que anuncia las premoniciones de la obra y hace el llamado a la acción para evitar que esas premoniciones se cumplan. En segundo lugar⁵²⁴, este *tópico intertextual* se presenta acompañando al texto de esperanza y anhelo pero que también hace un llamado a la acción para alcanzar esos sueños. En relación al texto, vemos que este *tópico intertextual* cumple la función de relevar en el escucha el llamado a la acción, utilizando elementos del rock, como la distorsión de la guitarra y la incomodidad que pueden provocar las notas agudas reverberando. La sonoridad de este *tópico intertextual* presenta una *alusión* a “Echoes”, fundamentalmente por el uso que hace de la guitarra eléctrica y sus efectos de distorsión, remitiendo así, a las tradiciones musicales del rock clásico.

Transcripción creativa: Riff: Esta *transcripción creativa* constituye una *variación* a la partitura, donde la guitarra eléctrica distorsionada innova con una melodía repetitiva, en contrapunto a la línea melódica del canto⁵²⁵. Esta melodía repetitiva de la guitarra eléctrica con distorsión, podemos llamarla *riff*, como se le designan a este tipo de recursos melódicos repetitivos en el rock. Además esta *transcripción creativa* da cuenta de una *alusión* al funk, tradición musical heredera del rock, de la que Chanco en Piedra se hace cargo en su repertorio, y estilo que hereda elementos afroamericanos. Con esto, vemos que esta *transcripción creativa* al aludir al funk, releva el carácter optimista del texto poético de la estrofa, fundamentalmente por medio de los elementos bailables presentes en el funk.

Tópico Bajo – Funk: Después del *riff* de la guitarra eléctrica distorsionada (la *transformación instrumental* recién descrita), el bajo eléctrico destaca haciendo un *glissando* descendente, uniendo ambas estrofas (la V y VI) y potenciando el carácter rockero de esta versión de la canción. Este *tópico*⁵²⁶ da cuenta de una *alusión* al estilo de música popular con

⁵²³ Entre los minutos 00:46 – 01:13 de la canción, anexo 18.

⁵²⁴ Entre los minutos 01:39 – 01:59 de la canción, anexo 18.

⁵²⁵ Entre 01:14 – 01:24 de la canción, anexo 18.

⁵²⁶ Este *tópico intertextual* ocurre entre los segundos 01:25 – 01:26 de la canción, anexo 18.

que esta versión de la Cantata se quiere identificar, pero también, aludiendo a uno de los sonidos característicos de Chanco en Piedra, conjunto central en el Colectivo Cantata Rock.

Transcripción creativa: Silencio, Batería: Esta *transcripción creativa* constituye una *variación*, puesto que se innova rítmicamente en relación a las versiones anteriores de esta canción. Entre los segundos 01:59 – 02:01 se acentúa el silencio, haciéndose más corto que en la versión de 1970, potenciado por la fuerza y el ritmo que marca la batería, interrumpiendo dicho silencio y acelerando el pulso de la canción. Podemos interpretar que esta *variación* tiene por objetivo acentuar el dramatismo de la obra, asignándole mayor fuerza interpretativa a la canción, especialmente potenciada por lo enérgico de la batería. Esta *variación* constituye también una *alusión* al rock, tradición musical distinta (y opuesta) a la Nueva Canción Chilena, donde se enmarca el disco *Meddle* de Pink Floyd y su canción “Echoes”, aludiendo con esto, a la historia de Pompeya y asimilando el dramatismo de ésta con el de la historia de la Iquique de inicios del siglo XX.

Tópico “Temor”: Este *tópico intertextual* sucede durante la IX estrofa de la canción⁵²⁷, cuando se hace una *autocita* a “Los hombres de la pampa”, tal como hemos visto en el capítulo anterior. Este tópico contiene también una *transcripción creativa*, en el sentido de *variación* respecto a las versiones anteriores y a la partitura de la Cantata, pues las guitarras eléctricas con distorsión, innovan haciendo un contrapunto a la línea melódica del canto, apoyado con las percusiones, potenciando el carácter rockero y enérgico de este extracto en la aceleración del pulso. Los elementos poéticos, sonoros y rítmicos presentes en este *tópico intertextual* transmiten temor, enfatizando en el carácter dramático de la canción, y especialmente apoyado por la *alusión* al rock, que energiza la fuerza interpretativa del Colectivo, relevando las características premonitorias que se aluden a esta canción.

Tópico “Funk”: Este *tópico intertextual* toma lugar durante las estrofas X, XI y XII de la canción⁵²⁸, y se caracteriza fundamentalmente por el contrapunto, con alto sentido rítmico, que hacen las guitarras eléctricas junto al bajo eléctrico. Este contrapunto constituye también una *transcripción creativa*, en términos de *variación*, pues el acompañamiento

⁵²⁷ Entre los minutos 02:01 – 02:08 de la canción, anexo 18.

⁵²⁸ Entre los minutos 02:08 – 02:32 de la canción, anexo 18.

contrapuntístico que hacen las guitarras y el bajo innova en relación a las versiones anteriores de esta canción. Este contrapunto es típico del funk, aludiendo de esta manera a esta tradición musical - cultivada por Chanco en Piedra -, potenciando así, la presencia de esta banda al interior del Colectivo, pero sobre todo, asignándole un carácter distinto y renovado a este momento de la canción. El funk, si bien es heredero del rock, por sus fusiones rítmicas afroamericanas tiene un carácter distinto que el rock, diferenciándose por ser un estilo másailable y alegre. El uso del funk en estas estrofas releva el carácter optimista y de esperanza que transmite el texto poético, acompañado por una musicalidad más alegre que de denuncia y de compromiso, como sucede en las versiones anteriores de la Cantata.

Transcripción creativa: batería: Esta *transcripción creativa* constituye una *variación*, pues el Colectivo Cantata Rock innova con un nuevas sonoridades y rítmicas que no estaban presentes en versiones anteriores de la canción. Esta *transcripción creativa* consiste en un arreglo libre de la batería, propio del rock, y que alude a “Echoes” de Pink Floyd, manteniendo la relación entre ambas obras. Esta *transcripción creativa* sucede en nueve momentos, los tres primeros⁵²⁹ ocurren al interior del Tópico “Funk”, estableciendo una relación entre este modo de tocar la batería, con dicho estilo musical. Las siguientes cuatro⁵³⁰ suceden entre medio de este *tópico intertextual* y el Tópico “Rock”, dando cuenta de la transición (potenciada por el *crescendo*) entre uno y otro. El último toma lugar entre los segundos 03:12 - 03:14, relevando el carácter épico y rockero del final de la canción. Esta *transcripción creativa* que hace la batería en los momentos recién descritos, constituye una *cita* a “Echoes” no sólo por el sonido de la batería, sino que por la presencia efectiva de este mismo arreglo entre la cuarta y quinta estrofa, y a partir de la sexta estrofa hasta el final de la canción⁵³¹. Esta *cita* releva la *relación intertextual* que la Cantata Rock establece entre la Cantata Popular Santa María de Iquique y “Echoes”, y entre el sentido profundo de ambas historias (la de Iquique y la de Pompeya).

⁵²⁹ Entre 02:16 – 02:17; 02:23 – 02:34 y 02:28- 02:29 de la canción, anexo 18.

⁵³⁰ Entre los minutos 02:34 – 02:36; 02:38- 02:40; 02:43-02:44 y 02:46- 02:48 de la canción, anexo 18.

⁵³¹ Puede distinguirse este arreglo de la batería entre los minutos 17:06 - 19:12 y a partir del minuto 19:25 hasta el final de “Echoes”, anexo 19.

Tópico “Rock”: Este *tópico intertextual* ocurre en la estrofa XV de la canción⁵³², que reexpone los elementos presentados en las estrofas VIII y XII, en tanto texto poético y estructura musical. De éstas, se relaciona de manera más directa con la estrofa VIII, por reelaborar el recurso de las voces en canon, enfatizando el llamado a luchar por *los derechos que todos deben tener*. Este énfasis se potencia por la fuerza interpretativa que le asignan los recursos del rock, como la guitarra distorsionada haciendo acordes (y no melodías como en los casos anteriores) junto al órgano Hammond, que completa la armonía; el bajo eléctrico marcando un ritmo más cercano al 6/8 que al 2/4 presentes en la canción y la batería que duplica el ritmo. Estos recursos también potencian la tensión y el carácter dramático de la obra, pese al texto poético de esperanza de la estrofa, constituyendo este *tópico intertextual* también una *ironía*.

Tópico “Épico”: Este tópico resulta por la exacerbación de los recursos del *tópico intertextual* recién descrito, especialmente por el *crescendo* y la fuerza que adquieren los instrumentos, especialmente el órgano Hammond y la batería. Este sonido logrado por el Colectivo Cantata Rock corresponde también a una *alusión*, no sólo al rock, sino que en específico al rock clásico (de la década del setenta) y psicodélico, como aquel en que se enmarca Pink Floyd con su disco *Meddle*, y la canción de largo aliento “Echoes”. La potencia con que acompañan los instrumentos durante estas estrofas, releva la tensión y el dramatismo de la obra, estableciendo una *ironía* que contrasta con lo optimista y esperanzador del texto poético, asomándose así algunos de los aspectos premonitorios de esta obra. Considerando el texto poético de las estrofas donde ocurre este *tópico intertextual*, y su reiteración, vemos que enfatizan en el orgullo y la convicción de los protagonistas de esta obra/historia (los pampinos huelguistas de 1907) que sobrevivieron a la lucha por haberse mantenido unidos, a pesar de las trágicas consecuencias, sentando las bases del movimiento obrero. Pero, al igual que como postulamos en el capítulo anterior, estos versos también dan cuenta de los sentimientos de orgullo y convicción del *Hombre Nuevo* como protagonista del cambio social, instaurado tanto por medio de la Nueva Canción Chilena como por la Unidad Popular. Al situar esta canción en el momento del estreno de esta versión rockera (primera década del 2000), podemos visualizar a estos nuevos hombres / hablantes (Colectivo Cantata Rock, incluyendo a la nueva generación – e hijos - Quilapayún

⁵³² Entre los minutos 02:48 – 02:56 de la canción, anexo 18.

e Inti – Illimani) como quienes desean encarnar una figura que podemos llamar como *Neo-Hombre Nuevo*. Éste, como se ha visto, ya no canta de negro sino que de blanco, ni con queñas sino que con guitarras eléctricas, y su lucha política no se adscribe a un proyecto político concreto (como la Unidad Popular) sino que a aspiraciones más abstractas como la paz, la justicia social y la unidad.

Cita estilística: un último elemento *intertextual* que ha sido posible distinguir en esta canción, corresponde a la *cita estilística* que se hace al final⁵³³, aludiendo al estilo del rock (no psicodélico sino que en su vertiente más pesada), potenciando su carácter épico. Considerando que el final de esta canción es también el final de la obra completa, vemos que esta versión releva el carácter épico de la Cantata de Advis, relevando también el uso del rock como un lenguaje válido⁵³⁴ para obras con alta connotación política e importantes significaciones sociales.

Sintetizando lo recién expuesto podemos plantear que la “Canción Final” de esta versión rock de la Cantata, releva su particularidad de obra unitaria, con recursos como la *autocita* y la reexposición de distintos elementos. En esta canción, el uso del rock cumple tanto funciones para potenciar el carácter dramático de la obra, como también de enfatizar el carácter de esperanza de la obra. Además, el uso del rock exagera las *ironías* presentes en la obra.

Al mismo tiempo, el uso de estos elementos alude a obras emblemáticas del rock clásico, como “Echoes” de Pink Floyd, estableciendo *relaciones intertextuales* entre la catástrofe de Pompeya y la masacre pampina de 1907. Es importante relevar que, aun cuando esta canción sea interpretada con instrumentos propios del rock, se produzcan *alusiones* a la cultura andina, cuyas tradiciones otorgaban importantes significaciones para los trabajadores salitreros de la pampa a inicios de siglo XX, pero también para la Nueva Canción Chilena, movimiento cultural en que se enmarca la Cantata de Advis y sus primeros intérpretes.

⁵³³ Entre los minutos 03:16 – 03:30 de la canción, anexo 18.

⁵³⁴ En contraposición a las posturas críticas provenientes de algunos sectores de la izquierda chilena en la época de la Unidad Popular que postulaban al rock como una música representativa del imperialismo norteamericano.

La “Canción final” presenta variadas *transcripciones creativas*, del tipo *variación*, que relevan distintos aspectos, tales como las *alusiones* al rock y al funk, a la obra “Echoes”, relevando así el sentido profundo que relaciona las historias de los pampinos y de Pompeya.

Al igual que en las otras dos canciones analizadas, la utilización de recursos del rock en la “Canción final” potencia los aspectos interpretativos propuestos en la obra de Advis. El carácter épico de esta obra (y de esta canción particularmente) se exagera con una fuerza interpretativa excepcional, que pareciera relevar no sólo el heroísmo de los pampinos de 1907, sino que también la del *Hombre Nuevo* que sobrevivió a la violencia de la dictadura iniciada en 1973. Pero también, la exacerbación de este carácter épico puede ser interpretada como la intención, por parte de estos nuevos intérpretes de la Cantata, de encarnar o profesar los idearios de un *Hombre Nuevo* renovado, actualizado a los tiempos actuales, algo así como el *Neo – Hombre Nuevo*.

4.2. “El derecho de vivir en paz” (Relaciones hipertextuales con el rock de la Nueva Canción Chilena).

En capítulos anteriores hemos intentado dar cuenta del contexto sociopolítico y cultural que antecede y enmarca el estreno de la Cantata Popular Santa María de Iquique, pero en este apartado es necesario aclarar que, si bien la Nueva Canción Chilena fue el movimiento cultural más importante que enmarcó esta obra, no era lo único que (ni el que más) se escuchaba en la época. Dentro de las músicas de moda estaban el rock, el pop y músicas tropicales bailables. Éstas, en su mayoría, fueron criticadas por la oficialidad de la izquierda chilena (fundamentalmente por parte de sectores provenientes del Partido Comunista⁵³⁵), por constituir espacios de distensión y diversión, no propicios para la revolución y la concientización de las masas.

A estas músicas se las criticaba por evadir la realidad y representar la cultura *imperialista*. Por una parte, desde los discursos institucionales se condenaba la falta de contenido político y social de estas músicas. Como ejemplo de esto, encontramos lo que sucedió con el grupo de rock,

⁵³⁵ GATTI, Eduardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 8 de julio 2010.

Sacros, cuando en 1972 se acercan al nacionalizado sello IRT, del que Julio Numhauser⁵³⁶ era director de una serie de discos, quien les dice que no pueden “cantar en inglés, que era la onda de la época”⁵³⁷. Con situaciones similares se encontraron los músicos de rock al momento de intentar entrar en relación con los espacios hegemonizados por la Nueva Canción Chilena.

Pero por otra parte, a muchos de ellos se los hizo parte de la Unidad Popular, encontrándose en una posición intermedia, en una especie de *no lugar*. Hubo “señas de acercamiento a la Nueva Canción Chilena que sin embargo no siempre tendrá resultados felices, frente a un oficialismo que tiende a recelar de la especie de joven colérico con guitarra eléctrica”⁵³⁸.

Una primera señal de acercamiento tuvo que ver con la inclusión de instrumentos y temáticas “propias” que hubo por parte de estos grupos que si bien “no desenchufan sus guitarras eléctricas, pero ya tienen trutruca, cultrún, charango y leña en su equipaje”⁵³⁹, como señala Eduardo Gatti:

“Los Blops partimos haciendo covers de Los Beatles, de Los Rollings Stones, todos anglo, traídos de afuera, y en un momento se produce un sincronismo maravilloso (...) Entonces cae como cosa natural de que la Violeta se transforma en un referente, porque la Violeta también rompe todos los esquemas del folclor tradicional”⁵⁴⁰.

Como consecuencia de este interés por la búsqueda de lo auténtico y lo propio, mostrado por estas agrupaciones, ocurre el acercamiento concreto entre personas representativas de los distintos estilos musicales. Ángel Parra, por ejemplo, toma clases de guitarra con uno de los Los Blops, Julio Villalobos, manteniendo una fraterna amistad con el grupo.

Otra de las señales de acercamiento fue la inclusión de algunos de estos grupos, como Los Jaivas, Congreso y Los Blops, a conciertos organizados por la Unidad Popular, escenario que describe Juan Pablo Orrego, integrante de este último grupo:

⁵³⁶ Uno de los fundadores de Quilapayún y de Los Amerindios.

⁵³⁷ PONCE, David. Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956 – 1984). Santiago, Ediciones B/ Comisión de Publicaciones de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, SCD, 2008. P. 93.

⁵³⁸ *Ibíd.* P. 136.

⁵³⁹ *Ibíd.* P. 127.

⁵⁴⁰ GATTI. Op. Cit.

“La UP tenía esa virtud. A pesar de no ser de partido ni calzar con los cánones de la música política, igual nos permitían mostrar nuestra música ante los trabajadores. Era muy loco porque después de las tocatas había foros, y siempre alguien decía que le habían enseñado que estos instrumentos eran imperialistas”⁵⁴¹.

Pero este tipo de críticas no venían exclusivamente desde la izquierda, sino que también desde sectores conservadores y de derecha. Por su apariencia y estilo de vida eran tildados de *hippies marihuaneros* y otro tipo de epítetos, que podemos ejemplificar en la siguiente anécdota que relatan dos miembros de Los Blops:

“El gobierno de la UP nos contrató con otros grupos de la Nueva Canción Chilena, una cuestión muy política, y nosotros dentro del paquete. (...) No nos dejaban ensayar, había garabatos escritos en el camarín, ‘upelientos rascas, váyanse a la cresta’. Salimos al escenario (...) eran treinta mil personas pifiándonos desde el primer minuto hasta el último”⁵⁴².

Uno de los gestos más importantes del acercamiento entre esta vertiente del rock chileno y la Nueva Canción fue el encuentro y la amistad que tuvieron Los Blops con Víctor Jara, quien los invita a grabar junto a él, en su cuarto disco, las canciones “Abre la ventana” y “El derecho de vivir en paz”⁵⁴³. Eduardo Gatti grabó un tiple en “Abre la ventana” mientras que en “El derecho de vivir en paz”⁵⁴⁴ participó todo el grupo aderezándola “con guitarras eléctricas distorsionadas y órganos de acento psicodélico”⁵⁴⁵, asignándole un carácter nuevo, rico en significaciones.

En un nivel de interpretación y de análisis más amplio, podemos establecer un tipo particular de *relación intertextual* entre “El derecho de vivir en paz” y esta nueva versión de la Cantata, que según la conceptualización propuesta por Genette⁵⁴⁶, esta relación es de *hipertextualidad de imitación*. El Colectivo Cantata Rock no *cita* directamente, ni nombra de manera explícita esta canción de Víctor Jara, pero sí busca “decir otra cosa de manera parecida”⁵⁴⁷. Podemos relacionar ambas obras, considerando además que este Colectivo busca rendirle un homenaje a Víctor Jara, por la gran importancia que su trabajo tuvo dentro del movimiento de la Nueva Canción y que se mantiene vigente hasta la actualidad en la música chilena. Este homenaje, no

⁵⁴¹ PONCE. Op. Cit. P. 128.

⁵⁴² Orrego y Juan Villalobos (de Los Blops), en *Ibíd.* Pp. 136 – 137.

⁵⁴³ Éstas fueron grabadas en el disco “El derecho de vivir en paz”.

⁵⁴⁴ Se sugiere escuchar audio, anexo 21.

⁵⁴⁵ PONCE. Op. Cit. P. 127.

⁵⁴⁶ GENETTE. Op. Cit. P. 16

⁵⁴⁷ *Ibíd.*

es algo que sólo podamos interpretar mediante este análisis, sino que también ha sido explicitado por el Colectivo Cantata Rock. Recordemos que en el concierto de la Cantata Rock realizado en el Teatro Oriente el 4 de diciembre de 2009 se hizo un homenaje a Víctor Jara, lo que reafirma esta relación de *imitación* (en este caso más explícita) entre esta versión de la Cantata y “El derecho de vivir en paz”.

La canción “El derecho de vivir en paz” no pasó desapercibida durante la época de su estreno, pues la incorporación de sonidos rockeros dentro del repertorio de la Nueva Canción Chilena no fue algo común ni conocido hasta ese momento. La invitación que hace Víctor Jara a Los Blops para participar en la grabación de esta canción con sus instrumentos y un arreglo libre, lleva a constituir la como una de las canciones más emblemáticas del movimiento.

Sin embargo, esta mezcla sonora no estuvo exenta de las críticas de las que habían sido víctima algunos conjuntos de rock, como Los Blops, por parte de los sectores más dogmáticos de la izquierda chilena, que en este caso llegaron hasta uno de los cultores más emblemáticos de la Nueva Canción, y también militante del Partido Comunista: Víctor Jara. Así recuerda Eduardo Gatti, integrante de Los Blops:

“Nosotros estábamos sufriendo acusaciones tan infantiles como que el hecho de tocar guitarra eléctrica era... que la guitarra eléctrica era un instrumento imperialista. Y Víctor no podía creer ese tipo de... o sea, encontraba que eran acusaciones súper bajas”⁵⁴⁸.

Como hemos visto en capítulos anteriores, la Nueva Canción Chilena se caracterizó por difundir ritmos e instrumentos tradicionales y folclóricos de América latina y se identificó con los sectores de izquierda, adscribiendo a la candidatura presidencial de Salvador Allende. Además, como reacción a las políticas estadounidenses sobre América Latina los sectores de izquierda, tanto los partidos políticos como los artistas vinculados a este movimiento, tomaron una postura antiimperialista, llevando a que muchos de sus representantes se opusieran a aquellas músicas de origen anglo y de sonoridades rock, por vincularlas con el imperialismo norteamericano.

Así, muchos exponentes de la Nueva Canción se opusieron a los sonidos rock y las modas *hippies*, condenándolos simbólicamente (y en algunas ocasiones físicamente también) por evadir

⁵⁴⁸ GATTI. Op. Cit.

la realidad en vez de comprometerse activamente con la lucha política; por consumir músicas desprovistas de contenido político; y por ser cómplices del imperialismo (no exclusivamente norteamericano, sino que también europeo), estableciendo un único modelo a seguir:

“Los Quilapayún eran, en ese tiempo, como una especie de policía musical. Ellos dictaban un poco lo que había que hacer, incluso tenían clones, Quilapayún A, B, C, D, y hasta F creo que tenían. Entonces era una cosa como súper fuerte, nosotros tuvimos discusiones bastante elevadas de tono con los Quila, dentro de la amistad y el respeto que nos teníamos también”⁵⁴⁹.

Aunque es una situación generalizable no es totalizante, pues algunos cultores no creían en estas tendencias normativas. Uno ellos fue Víctor Jara, quien gracias a su manera de pensar, crítica y abierta, fue capaz de experimentar e incorporar elementos del rock dentro de su repertorio sin dejar de ser representativo de la Nueva Canción Chilena. Sobre esto, Gatti, recuerda:

“Víctor era una persona súper abierta, escuchaba todo tipo de música, estaba abierto a todo. Y en ese sentido, era una persona muy culta. Víctor había estado en Inglaterra, era amigo de Donovan, un cantautor escocés que fue muy conocido en esa época, muy grande. O sea, Víctor era una persona de mundo, y por lo tanto respetaba todas las manifestaciones. No nos olvidemos también, que una cosa es el proceso que estábamos viviendo en Chile, en esos años, pero otra cosa es el proceso que se estaba viviendo en el mundo, cultural, de un cambio total, completo, o sea Los Beatles, Los Rolling Stones, los Led Zepellin, un Jimi Hendrix, un Eric Clapton, en fin, la música era... no solamente en la música, sino que también en la plástica con Andy Warhol, estaba todo cambiando. Entonces nosotros más bien estábamos en una corriente más abierta, más amplia, no teníamos ninguna gana de encasillarnos en la Nueva Canción Chilena.”⁵⁵⁰

Podemos interpretar que Víctor Jara al incorporar estos elementos a su repertorio quiso deconstruir el imaginario totalizante que identificaba todo lo anglosajón como imperialista, poniendo en discusión la dicotomía entre música de origen foráneo (como el rock) y música latinoamericana, como si se tratara de oposiciones del tipo falsedad / autenticidad; imperialismo / revolución, o bien, opresores / oprimidos.

Entre los años sesenta y setenta toman fuerza los movimientos del rock (psicodélico, folk y de otras vertientes), tanto en Estados Unidos como en Europa (especialmente Inglaterra), que en contra de las políticas norteamericanas implementadas durante los años de la Guerra Fría,

⁵⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁵⁰ *Ibíd.*

desarrollan un particular discurso sónico y poético. Estas corrientes llegan a América latina, y a Chile como modas, pero también como importantes referencias e inspiraciones para los grupos locales.

Además de Los Beatles y Los Rollings Stones, algunas de las referencias anglosajonas más significativas de la época las representaban eventos de unidad temática y obras de largo aliento. Respecto a lo primero encontramos el Festival de Woodstock, realizado en agosto de 1969 en Nueva York, cuya película (*Woodstock* de Michael Wadleigh) se estrenó en Chile en 1970 “con música como The Who, Joe Cocker, Ten Years After, Santana y Jimi Hendrix a toda pantalla grande”⁵⁵¹. Una de las consecuencias directas de este festival, fue la realización de “Piedra Roja” en octubre de 1970, como “una réplica tercermundista de Woodstock. Los Jaivas, Lágrima Seca y Ripio integraron el cartel con la precariedad como seña dominante”⁵⁵².

En relación a lo segundo, encontramos obras de largo aliento, como óperas rock y discos conceptuales (herederos del Sgt. Pepper’s Lonely Heart Club Band de Los Beatles, como anunciamos en los primeros capítulos de este trabajo). En 1967 se estrena en Estados Unidos el musical *Hair*⁵⁵³ que trata sobre la cultura *hippie* de los años sesenta. Sus repercusiones internacionales llevaron a que diez años después se produjera la película⁵⁵⁴ homónima basada en este musical, cuya banda sonora llegó hasta América latina en disco. En 1970 se estrena la ópera rock *Jesus Christ Superstar* (de Andrew Lloyd Weber y Tim Rice), que se hace presente en América latina en tanto disco, como en representaciones escénicas locales. En Chile, después de casi un año de ensayo, se presentó *Jesucristo Superestrella* (la versión en castellano) entre junio y agosto de 1973 en el Teatro Municipal de Santiago⁵⁵⁵.

⁵⁵¹ PONCE. Op. Cit. P. 68.

⁵⁵² *Ibíd.* P. 118.

⁵⁵³ De James Rado y [Gerome Ragni](#) en los textos, y [Galt MacDermot](#) en la música

⁵⁵⁴ Dirigida por [Milos Forman](#) y protagonizada por [Treat Williams](#), [Beverly D'Angelo](#) y [John Savage](#).

⁵⁵⁵ Acompañada por la Orquesta Filarmónica, dirigida por Juan Salazar. La obra fue dirigida por Gerardo Moro y Tomás Vidiella, como invitado. Dentro de los músicos participaron Eduardo Gatti, Carlos Fernández y el pianista Carlos Eduardo de los Reyes. (PONCE. Op. Cit. P. 117)

Las demás referencias podemos sintetizarlas en las siguientes palabras de Eduardo Gatti: “estábamos mirando para el lado de Víctor Jara o Violeta Parra, aunque también nos gustara Cream o Jimi Hendrix”⁵⁵⁶. Al respecto relata:

“Y habían otros grandes grupos, Led Zeppelin, Pink Floyd, todos esos grupos que nosotros éramos ávidos, por esa música, que era re difícil además conseguirla. O sea, había que tener de repente un amigo que viajaba a Estados Unidos, o que iba a Buenos Aires, en fin, y encargarle los discos. Era todo un correo que había ahí, llegaba un disco, y ese disco empezaba a circular entre todos los amigos, una vez cuando volvía a tus manos el disco estaba entero rayado. Era una cosa precaria pero al mismo tiempo muy entretenida, muy artesana (...) Todo llegaba atrasado. O sea, Pink Floyd llegó ya cuando Pink Floyd llevaba 3, 4 años de éxitos en Inglaterra y todo, nosotros lo conocimos antes, pero era muy difícil ir a comprar a una disquerías un disco de Pink Floyd, o sea, de repente aparecía uno, pero no me acuerdo cuál fue el primero que editaron acá, pero lo editaron muy tarde, muy tarde, los discos, incluso los Long Play de Los Beatles se demoraban a veces 3 meses... salían en Londres, y demoraban 3 meses en salir acá... era todo muy lento, muy lejano, muy, muy, era una situación de realmente vivir en una isla, porque Chile quedaba muy lejos, porque era un país como bastante pobre, además, entonces no tenía mayor presencia mundial, estaba lleno de barreras aduaneras, de todo tipo, para no poder traerte nada, entonces era todo una joda, y había que entrar las cosas a contrabando, porque no entendían que una guitarra eléctrica es un instrumento, digamos, de precisión, y que tiene que estar bien hecha. Era súper complicado para todos nosotros, la verdad. Era súper complicado. Entonces, en el fondo, era una cosa como un fenómeno muy local, el nuestro, en este tiempo, hoy día es global, estamos totalmente insertos ¿te fijas? pero en ese tiempo no, esto era una aldea que quedaba allá, en el último lugar del rincón del mundo, y además medios incomunicados.”⁵⁵⁷

Dicho esto podemos preguntarnos qué buscó el Colectivo Cantata Rock al incorporar elementos del rock a una obra *hito* de la Nueva Canción Chilena. Tal vez con esto quiso revalorar la propuesta de Víctor Jara, haciendo un reconocimiento a su intención de traspasar estos límites definidos dogmáticamente. Junto a ello, podemos hipotetizar que buscó volver a poner en cuestión la dicotomía planteada por la izquierda tradicional chilena, que relacionaba directa y acriticamente los sonidos norteamericanos (incluido el rock) al imperialismo *yankee*. Como una manera de responder esta pregunta, Felipe Ilabaca (del Colectivo Cantata Rock) dice:

“Sólo quiero decir que el hecho de hacerla rockera ya es una declaración política, una postura política desde nuestro punto de vista. El rock fue inventado por los gringos, *yankee* total. Los capitales que hicieron que se hicieran los abusos en las salitreras no eran exactamente norteamericanos, pero eran ingleses, que son los padres de los norteamericanos. La versión de Luis Advis con el Quilapayún, ellos, por una parada política, no tenían los instrumentos de la Nueva Ola, ellos ocupaban quenas, charangos,

⁵⁵⁶ *Ibíd.* P. 141.

⁵⁵⁷ GATTI. *Op. Cit.*

zampoñas y guitarras de palo y bombos para hacer una protesta desde acá. Nosotros también nos podemos parar con eso, pero la Guerra Fría ganó. Y nosotros somos hijos del rock, y nos encanta y sin ningún miedo, nos encanta Elvis, nos encanta Chuck Berry, nos encanta Daft Punk, nos encanta todo lo que pasa porque el mundo ya se vistió de ese color. Pero al transportar la obra a ese formato, le estamos diciendo a los gringos ¡hey! con sus propias metralletas tatatatá⁵⁵⁸.

En otras palabras, el Colectivo Cantata Rock se apropia del lenguaje y recursos musicales, considerados como imperialistas, para interpretar esta obra de Advis, con el objetivo de resignificarla y también de transmitir su mensaje a públicos distintos al de la Nueva Canción. Además, el desarrollo creativo del proceso de montaje de la Cantata estuvo enmarcado en el objetivo de otorgarle mayor expresividad a la obra, potenciar su dramatismo, y especialmente, llenarla de nuevos significados y representaciones, dándole:

“Más acentuación en la tensión, por el color del rock, de por sí. Desgarro, porque el rock es un desgarro, tiene una impedancia, el sonido que hace que todo sea... la interpretación coral tiene que ser más fuerte, más impostada, incluso que cuando se canta líricamente solamente (...) Logra momentos más dramáticos, por lo mismo el tipo de sonidos que escogimos. Pero principalmente volumen, para mi gusto. Y eso hace que se subrayen mucho más las cosas (...) Velocidad, más intencionalidad de algunas cosas...”⁵⁵⁹

Esta búsqueda de sonidos provenientes de tradiciones musicales distintas a la Nueva Canción Chilena, pero propias de la misma época, lleva a poner en diálogo a la Cantata con músicas características representativas del rock clásico y psicodélico, anglosajón, de inicios de los setenta. Estas sonoridades que busca el Colectivo Cantata Rock, además de ser significativas para la generación de la que sus músicos son parte, son relevantes pues representan una tradición musical que hizo historia desde el mundo anglosajón (pero no exclusivamente) por su propuesta artística innovadora. Ejemplo de esto es la banda británica Pink Floyd, formada a finales de la década del sesenta, con una propuesta psicodélica, caracterizada por el profundo contenido poético de sus canciones y la experimentación sónica, que llegó a constituirse como una de las bandas más importantes e influyentes en la escena del rock internacional.

⁵⁵⁸ ILABACA Y PIMIENTA Op. Cit.

⁵⁵⁹ *Ibíd.*

4.3. “El traspaso de la antorcha”.

En un tercer nivel de análisis, que corresponde al disco en tanto objeto, encontramos nuevos elementos a considerar para comprender las significaciones de la Cantata Rock y su relación con la Cantata Popular Santa María de Iquique. En la carátula del disco Cantata Rock Eduardo Carrasco hace una dedicatoria al Colectivo Cantata Rock que citamos a continuación:

“Se puede hablar aquí, entonces, de un verdadero ‘traspaso de la antorcha’, en el que, con los mejores recursos disponibles, una generación de músicos le entrega a la siguiente su mejor obra, para que ésta vuelva a renacer con nuevos bríos”⁵⁶⁰.

Frente a esto surgen las siguientes interrogantes: ¿Qué representa esta antorcha? ¿Qué significa ser portador de esta antorcha? ¿De qué da cuenta la Cantata Rock? ¿Qué significaciones conlleva esta nueva versión de la Cantata?

Para responder a estas preguntas, ha sido necesario volver al *análisis intertextual* presentado anteriormente sobre los extractos musicales escogidos y también a la relación de *imitación* de esta versión con la propuesta artística de Víctor Jara, sumado a la reconstrucción testimonial realizada con los propios protagonistas de esta historia y los datos publicados en el arte del disco.

Este comentario inserto en la carátula del disco representa un *paratexto*⁵⁶¹ del texto Cantata Rock, pero también un *metatexto*⁵⁶² en relación al texto Cantata Popular Santa María de Iquique, estableciendo profundas significaciones que intentaremos seguir develando en este análisis.

Al sumergirnos en los significados de las relaciones intertextuales de la Cantata Rock, establecimos, por una parte, que esta nueva versión significa el traspaso de la antorcha que Quilapayún comenzó a portar durante la Nueva Canción Chilena, y que siguió portando desde su exilio en Francia. Esta antorcha iluminaba el camino a seguir, que dado el éxito y la amplia recepción que tuvo la Cantata en el mundo entero, fue capaz de movilizar conciencias, de hacer reflexionar a quienes escucharon esta obra sobre hechos que habían estado ocultos en la historia

⁵⁶⁰ Primera carilla interna del tríptico de la carátula del disco.

⁵⁶¹ GENETTE. Op. Cit. P. 11.

⁵⁶² *Ibíd.* P. 13.

oficial de Chile. Sin embargo, esta antorcha, no sólo la entendemos como una luz, sino que también podemos concebirla como la representación de un patrimonio que logró construir Quilapayún, en gran medida, gracias a esta Cantata de Advis.

Quilapayún, como portador de un patrimonio que ha llevado consigo por casi 40 años, entrega esta antorcha a una nueva generación, representada por Chancho en Piedra, pero acompañada también por dos grupos representativos de la Nueva Canción Chilena: Inti-Illimani (Histórico) y Quilapayún (Chile), representados por dos de sus miembros jóvenes (e hijos de).

Por otra parte, la Cantata Rock mediante las *relaciones intertextuales* que establece con otras obras (como las obras conceptuales del rock, y “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara) tiene importantes significaciones que van un poco más lejos. Al analizar las relaciones intertextuales entre la Cantata Rock y “Echoes” encontramos *tópicos, alusiones, citas* y otro tipo de relaciones intertextuales que, mediante una sonoridad especial, aluden al desierto del norte grande, la desolación, a sentimientos como la incertidumbre en contraposición a la esperanza, transmitiendo una mayor tensión a esta obra cuyo desenlace es la muerte colectiva, al igual que en Pompeya, historia relevada mediante el video promocional de la obra “Echoes” de Pink Floyd.

Podemos establecer que los sentimientos que provoca esta nueva versión de la Cantata se distancian en gran medida de aquellos que evocaba la Cantata en 1970, cuando en medio de importantes cambios sociales se entonaba esta obra en un canto de esperanza y unidad. La Cantata Rock más bien evoca dolor y enfatiza en la necesidad de recordar (y visibilizar) el pasado más que en trabajar por un futuro mejor, como lo hacía la Cantata en 1970.

Un elemento significativo que potencia y reafirma las ideas recién planteadas, constituye la fotografía de la contraportada del disco Cantata Rock, que presentamos a continuación:



Fotografía: Antonio Larrea. Disponible en www.cantatarock.cl

Esta fotografía está llena de elementos ricos en significados que dan cuenta de una nueva manera de comprender la Cantata y sus representaciones. Se presentan los 9 miembros del Colectivo Cantata Rock, con Ismael Oddó al centro y atrás, en la misma ubicación que posó su padre, Willy Oddó en la fotografía del disco de 1970. Pero también esta ubicación (al centro y atrás) lo posiciona como un pilar clave de este proyecto, relevando lo central de su rol en esta versión de la Cantata, en tanto director, como intermediario (o *pasador*⁵⁶³) entre Quilapayún y esta nueva generación. Delante de él, se ve a Lalo Ibeas (uno de los rostros más característicos de Chanco en Piedra) con su mano izquierda (y no la derecha) empuñada cerca del corazón, representando

⁵⁶³ En el sentido propuesto por Gabriel Castillo Fadic en *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago, Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003. Pp. 38 – 54.

el compromiso político y personal que establece con esta obra (y con los sujetos sociales a las que representa).

Al centro (y rodeada por el Colectivo) está la imagen del disco de la Cantata de 1970⁵⁶⁴, donde se muestra a Quilapayún junto a Advis, junto a la “pluma” de Advis en un tintero, rindiendo un directo homenaje a la primera versión de la Cantata, a los intérpretes originales (*voz autorizada*) y a su compositor.

Cabe destacar que en esta fotografía se evidencia que esa “pluma” no es en realidad una pluma, sino que un helecho, al igual que como se fotografió a Advis en la carátula de la Cantata⁵⁶⁵. Podemos plantear que esta “pluma” representa a Advis, relevando el homenaje que el Colectivo (y el fotógrafo⁵⁶⁶) rinden a esta primera versión de la Cantata, incluyendo su puesta en escena y los aspectos estéticos no musicales (como el arte del disco y la historia que hay detrás).

Además, esta “pluma” y el disco de la Cantata, con la foto de Quilapayún junto a Advis están en el centro de la fotografía, sobre un pilar, en directa *alusión* a la fotografía de 1970, donde, al costado izquierdo, aparece un pilar que sostiene un florero con helechos junto con una fotografía. El Colectivo Cantata Rock traslada este pilar al centro de la imagen, pero ahora no como un elemento decorativo (como era en la fotografía del disco de 1970) sino que otorgándole una significación central. Sobre él se pone el disco de la Cantata Popular Santa María de Iquique, destacando la imagen de su compositor e intérpretes originales.

Situar esta imagen al centro de la fotografía, junto con la “pluma” de Advis y sobre un pilar, no sólo rinde un homenaje, sino que también *mitifica* la obra (a su autor e intérpretes originales), por medio la *elevación* y *centralización* del disco original, en tanto objeto, con Advis y Quilapayún en la foto (especie de *museificación*).

⁵⁶⁴ Ver imagen, anexo 22

⁵⁶⁵ Producto de la ausencia de una pluma al momento de la foto, a Larrea se le ocurrió fotografiar a Advis con un helecho emulando una pluma. Como la foto era en blanco y negro, el helecho bien parecía una pluma. ADVIS, Luis. Carta a Eduardo Carrasco, 15 de marzo 1984. En: Archivo Eduardo Carrasco. Disponible en www.quilapayun.com [Consulta: 28 / 12 / 2007].

⁵⁶⁶ Antonio Larrea.

En relación al *análisis intertextual* desarrollado en este capítulo, podemos establecer también que este pilar representa también a las ruinas de Pompeya, presentando una *alusión* a “Echoes”, y a la tradición musical que representa, poniendo en diálogo la muerte colectiva de la pampa de inicios del siglo XX con la de la ciudad de Pompeya del año 79.

En cuanto a “El derecho de vivir en paz”, hemos hablado de una relación de *hipertextualidad de imitación*, donde la Cantata Rock remite a esta canción sin explicitarlo ni directa ni indirectamente. Esta relación se establece de manera crítica con las posturas estético - políticas que separaban a la Nueva Canción Chilena de las sonoridades del rock, por considerarlas representativas de la ideología imperialista norteamericana de la época. Es decir, la relación que la Cantata Rock establece con “El derecho de vivir en paz” va más allá de la canción misma, tiene que ver con la decisión de mezclar los sonidos latinoamericanos, característicos de la Nueva Canción Chilena, con las sonoridades características del rock. Y aún más, prescindir de las sonoridades latinoamericanas y quedarse sólo con las rockeras para montar esta versión.

En suma, podemos interpretar la Cantata Rock como un *traspaso de la antorcha* a una nueva generación. Esta *antorcha* la detenta Quilapayún (a partir del estreno de la Cantata en 1970 y su consecuente éxito), por tener la hegemonía de la administración del patrimonio que significa esta obra central de la Nueva Canción Chilena. Hace entrega de ella a una nueva generación de músicos, que podría decirse representativos de la juventud actual, pero esta entrega, se hace de la mano y con el consentimiento de quienes la detentan (Quilapayún) a través de la presencia de dos miembros jóvenes (o de la segunda generación) de Quilapayún. Cabe recordar que Ricardo Venegas (padre) y Eduardo Carrasco (ambos miembros actuales de Quilapayún) estuvieron presentes en el lanzamiento del disco Cantata Rock, lo que reafirma la idea de un traspaso concertado. Además, Carrasco concede el permiso a través de comentarios y dedicatorias al Colectivo Cantata Rock en la carátula del disco y con su presencia en la página web www.cantatarock.cl.

Finalmente, es importante considerar que este *traspaso de antorcha* también significa el traspaso de una responsabilidad sobre una memoria histórica, y de la actualización constante del llamado a la unidad, a la conciencia y la acción que hace la Cantata en todas sus versiones. En este sentido, la Cantata Rock apunta a nueva generación, transmitiéndoles un mensaje que, si bien se

inspiró en una masacre ocurrida a principios del siglo XX, hoy, en la primera década del XXI, mantiene la misma vigencia y la misma preocupación que expresa en los primeros versos de la “Canción Final” de la Cantata:

“Ustedes que ya escucharon
la historia que se contó,
no sigan allí sentados
pensando que ya pasó.

No basta sólo el recuerdo,
el canto no bastará;
no basta solo el lamento;
miremos la realidad.”

Sin embargo, la idea de un traspaso pactado de un patrimonio que se detenta, nos hace pensar inevitablemente en el pacto que hizo la izquierda chilena con la dictadura de Pinochet para transar su salida y establecer un régimen democrático que asentaría al menos hasta el día de hoy (más de dos décadas después) las bases de una sociedad desigual e inequitativa, continuando con el sistema económico, político y sociocultural instaurado en dictadura.

En este sentido, el llamado a *mirar la realidad* podemos interpretarlo también desde la generación de los músicos del Colectivo Cantata Rock: la generación nacida a mediados de los setentas, que vive su juventud entre finales de los años ochenta y noventas, aprehendiendo los valores enseñados por la izquierda concertacionista: el miedo, el conformismo y el silencio.

Conclusión

Ustedes que ya escucharon...

Hacer un recorrido por los 40 años de la Cantata Popular Santa María de Iquique desde el punto de vista de la escucha y las representaciones sociales que esta obra ha tenido, significó tomar una posición al respecto. A lo largo de este trabajo he planteado que la trascendencia que ha tenido esta obra no se ha debido única ni exclusivamente a sus cualidades musicales ni a la genialidad compositiva de Advis, ni tampoco a la impactante puesta en escena de Quilapayún.

No podemos negar lo fundamentales que fueron estos elementos, especialmente para instalar a la Cantata como una obra hito dentro del movimiento de la Nueva Canción Chilena, y como una obra de referencia central en la música chilena en general. Sin embargo, estos elementos por sí solos no han hecho de la Cantata la obra que ha llegado a ser hoy, 40 años después de su estreno. Las significaciones y representaciones sociales que porta esta obra, se han debido a una conjunción de elementos que se han sucedido durante estos 40 años. Esta conjunción de elementos es lo que en este trabajo he querido llamar la *lixiviación* de la Cantata, parafraseando el proceso minero para la conversión del salitre, como también el proceso por el cual los pampinos se constituyeron como tal⁵⁶⁷.

Este proceso de *lixiviación* lo he analizado desde una perspectiva hermenéutica, a partir de una escucha *palimpsestosa*, considerando a las distintas versiones que se han hecho de la Cantata como parte de la obra y especialmente, como elementos ricos de análisis para conocer y comprender sus representaciones sociales y resignificaciones en sus 40 años de vida.

La *lixiviación* de la Cantata da cuenta de dos procesos paralelos. En primer lugar, la *disolución de su identidad originaria*, es decir, la versión grabada por Quilapayún en 1970 se diluye en tanto única versión de referencia de la obra. Si bien ésta se mantiene como versión de referencia (entendida como la original) para las versiones posteriores, la obra no trasciende en el tiempo ni se resignifica exclusivamente por medio de esta versión. Tampoco se mantiene como única

⁵⁶⁷ GONZÁLEZ, Sergio, Op. Cit. P. 65

versión de referencia para el público, pues hay nuevas generaciones que han conocido la Cantata por medio de versiones más actuales que la de 1970.

Es decir, la Cantata diluye, en parte, su identidad originaria (aun cuando este proceso no sea completo ni total) para resignificarse, cambiando incluso su versión de referencia. No siempre es la Cantata de 1970 la que habla de la masacre pampina de 1907, algunas veces ha sido la del Conjunto Instrumental y Coral de la Universidad Austral de Chile de 1972, o también la Cantata Rock de 2008.

Un segundo proceso por el que pasa la Cantata es su *transformación y resignificación*, es decir, ésta deja de representar solamente aquello de lo que daba cuenta en 1970, y ya no habla exclusivamente de los acontecimientos de Iquique de 1907, incorporando nuevas problemáticas y acontecimientos sociopolíticos y culturales en los cuales se ha inmiscuido producto de su propia historia, representándolos en su discurso musical.

Los procesos de *lixiviación* por los que ha pasado la Cantata Popular Santa María de Iquique, en estos 40 años, han sido producto de la escucha y las significaciones que el público le ha atribuido y no de su música en un sentido puro. A su vez, estas significaciones han sido las que han ubicado a la Cantata en el lugar en que hoy se encuentra: una obra hito y referencia central en nuestra música nacional.

A lo largo de este trabajo hemos visto que la Cantata Popular Santa María de Iquique hoy ocupa un lugar fundamental en la música chilena, trascendiendo a otras latitudes, incluso fuera de nuestro continente. Esta centralidad de la Cantata responde a lo que se ha podido llamar *un antes* y *un después* de esta obra.

Hemos visto que el mayor aporte que la Cantata entregó a la música chilena fue la propuesta de una obra completa y unitaria que inspiró la creación posterior de nuevas obras unitarias tanto en Chile como en otros países de América Latina. Las cantatas populares fueron capaces de detonar lo popular en lo docto y lo docto en lo popular, superando fronteras y prejuicios mediante un espacio común y abierto. Así, la Cantata ha sido capaz de difuminar, en la práctica, algunas de las fronteras existentes entre las definiciones académicas de música popular, música folclórica y

música docta. Y algunas de sus versiones, especialmente aquellas que abarcan otros estilos musicales (como la Cantata Rock, especialmente) han potenciado este traspaso de fronteras, especialmente entre la música popular y la docta.

Otro de los aportes que destacamos de la Cantata es la propuesta interpretativa y novedosa del uso de instrumentos que provienen de la tradición folclórica andina. Gracias a la Cantata, y especialmente al aporte de Advis, hubo una mayor exigencia a la interpretación de instrumentos como la quena y el charango, a los que se incorporaron nuevas técnicas cromáticas, agógicas y contrapuntísticas. Además, la Cantata ayudó a que el diálogo entre instrumentos de tradición docta (como el violoncello y el contrabajo) y de tradición folclórica, comenzara a darse de manera más natural y espontánea, proponiendo una sonoridad propia de la Nueva Canción Chilena y otras corrientes musicales posteriores (como el Canto Nuevo), donde los instrumentos de tradición docta se incorporan a la par a los instrumentos de tradición folclórica, mezclando sonoridades radicalmente diferentes, como el charango junto al contrabajo.

La característica más trascendental que en este trabajo hemos encontrado de la Cantata Popular Santa María de Iquique, es su capacidad de mantenerse vigente, a pesar del paso del tiempo, de resignificarse y dar cuenta de distintas problemáticas y acontecimientos ocurridos en nuestra historia a través de distintos lenguajes musicales, pero transmitiendo el mismo mensaje central que quiso entregar Luis Advis en 1970, potenciándolo por medio de nuevas significaciones y referencias.

Después de estos 40 años de vida de la Cantata Popular Santa María de Iquique y del largo recorrido que en este trabajo hemos emprendido, podemos ver que el mensaje central de esta obra se transmite por medio de sus distintas versiones, tanto por la versión de referencia (la de 1970) como por las más actuales y novedosas.

Estas resignificaciones podemos resumirlas en la siguiente tabla, donde presentamos las significaciones (respecto al pasado) que cada versión tiene, junto con la interpretación del significado del mensaje que transmite hacia el futuro. Las versiones se presentan ordenadas según cada contexto histórico, pero no necesariamente cronológicamente al interior de cada

período, pues interesa destacar las significaciones que una y otra proponen, destacando los elementos que tienen en común.

	Versión	Significación sobre el pasado	Mensaje al futuro
U N I D A D	1970, Quilapayún (<i>Cantata Popular Santa María de Iquique</i> , Dicap)	<i>Unámonos</i> los chilenos frente a los intereses extranjeros (capitalistas dueños de salitreras, norteamericanos, ingleses, alemanes, etc). <i>Unámonos</i> los pampinos como nueva clase social y específica.	<i>Unámonos</i> la izquierda para alcanzar la presidencia, por medio de la Unidad Popular para que Salvador Allende triunfe en las elecciones. <i>Unámonos</i> los obreros (interés de clase – imaginario del Hombre Nuevo) para alcanzar la revolución socialista.
P O P U L A R	1972, Conjunto Instrumental y Coral de la Universidad Austral de Chile (<i>Cantata Popular Santa María de Iquique</i> , IRT)	Relevar memoria sobre <i>aquello que la historia no quiere recordar</i> : matanza obrera de 1907.	<i>El canto no bastará...</i> Llamado a la acción política concreta, militancia partidista de músicos y artistas. <i>Que nadie nos vencerá...</i> Orgullo nacional por el triunfo de la Unidad Popular, esperanza por un futuro mejor.
D I C T A D U R A M I L I T A R	1973 (circa.), Cantata Popular Santa María de Iquique en cárcel de Concepción (A. Padilla). 1985, Quilapayún (<i>Quilapayún en Argentina</i> , EMI).	<i>La historia que han escuchado, de nuevo sucederá...</i> Canto premonitorio al Golpe de Estado de 1973. Autocrítica de la izquierda. Terror de Estado, campos de tortura y cuerpos desaparecidos.	<i>Que nadie nos vencerá...</i> Canto de resistencia y llamado a la libertad (presos políticos, exiliados, música e instrumentos proscritos). <i>Unámonos</i> contra el dictador (actos de protesta contra dictadura tanto en Chile como en el extranjero). <i>El canto no bastará...</i> Llamado a acciones concretas para alcanzar la democracia, participación en actos de solidaridad y resistencia de músicos y artistas. Posibilidad del retorno a Chile, esperanza de la democracia. Innovaciones creativas artísticas, surrealista, del canto político comprometido al canto poético. ¿Apropiación del patrimonio?
R E T O R N O	1995, Cantata Popular Santa María de Iquique, Grupo Preludio.	Remembranza a la Unidad Popular (nostalgia y homenaje a Allende). Homenaje a la Nueva Canción Chilena y especialmente a Quilapayún.	<i>Seremos los hablantes, diremos la verdad...</i> Metatributo: homenaje/agradecimiento de Quilapayún a Preludio y vice-versa.
D E M O	2004, Quilapayún (<i>Reencuentro</i> , Macondo)	Sobrevivencia a la dictadura militar. Sobrevivencia al exilio.	Autotributo: “Regreso” de Quilapayún. Triunfo por la sobrevivencia a la dictadura / exilio. Quiebre de la unidad en el grupo ícono de la Nueva Canción Chilena: dos Quilapayún (con litigios legales por uso de marca).
		Vínculo violencia y terror de	

C R A C I A	2002, Santa María de Iquique, <i>Felo (Felo – Carril, Leutún)</i>	Estado 1907 / 1973, acontecimientos homologables: violencia, asesinatos, cuerpos desaparecidos.	Posibilidad de reírse de una obra sacralizada y museificada, pero rindiendo un homenaje a la historia. Humor versus seriedad del Hombre Nuevo.
C E N T E N A R I O M A T A N Z A	2007, Cuarteto Strappa (<i>Santa María de Iquique</i>) 2009, Colectivo Cantata Rock (<i>Cantata Rock Santa María de Iquique, Sony Music</i>)	Homenaje a los acontecimientos de Iquique de 1907. Homenaje a Advis. <i>Aquello que la historia no quiere recordar...</i> Relevar memoria sobre pasado doloroso. Crítica a la izquierda que condenó el rock en los '70. <i>Unámonos</i> los chilenos frente a los intereses capitalistas extranjeros (1907). <i>Unámonos</i> los chilenos frente a los intereses políticos norteamericanos (1970). <i>Si es que no nos preparamos...</i> autocrítica de la izquierda.	<i>Seremos los hablantes</i> (pero sin hablar) Valoración del lenguaje musical sin texto. Relevar la academia y la música docta. Mensaje universal. Llamado a la unidad de los chilenos mediante el uso de instrumentos del rock, frente al imperialismo norteamericano. Llamado a la unidad de la izquierda frente a la derecha, ante las elecciones presidenciales. Traspaso/préstamo generacional del patrimonio de la Cantata. Llamado a mirar la realidad de una generación: ¿resignación y conformismo? <i>Si es que no nos preparamos...</i> Llamado a la atención para que no vuelvan a ocurrir violaciones a los Derechos Humanos.

El mensaje central que transmite la Cantata (por medio de cada una de sus versiones) es de unidad. Luis Advis planteaba que la unidad (en 1907) era necesaria para enfrentar las injusticias frente a los capitales extranjeros, que eran dueños de las salitreras. Al reinterpretar el significado de este mensaje en los distintos momentos por los que ha pasado la Cantata (a través de sus versiones), hemos visto que con la versión de 1970 (Quilapayún, DICAP) el concepto de unidad respondía tanto a lo propuesto por Advis (cuando las referencias de la Cantata se centraban en los acontecimientos de Iquique de inicios de siglo), como a la necesidad de unidad que tenía la izquierda chilena para triunfar en las elecciones presidenciales, representando un canto de esperanza por un futuro mejor (un país socialista, libre e independiente).

Sin embargo, con el Golpe de Estado de 1973 y su consecuente dictadura militar, la Cantata se resignificó, interpretando nuevos deseos y dando cuenta de otras representaciones. La Cantata durante la dictadura militar era un canto de resistencia y unidad, de liberación y de esperanza,

tanto para resistir a la prisión, a la tortura como al exilio. Al mismo tiempo, esta obra hacía referencia directa a la Unidad Popular, rememorándola, con nostalgia y con dolor. Pero sobre todo, la Cantata se resignificó como un canto premonitorio, en que por medio de un llamado a la unidad y a la preparación, se anticipó a los violentos acontecimientos de 1973.

Por su parte, en el exilio, la Cantata también se resignifica, estableciendo un vínculo entre la nostalgia por volver al país con la remembranza de los tiempos de la Unidad Popular. Este vínculo entonces lleva a que la Cantata represente más al Chile de la dictadura militar que al de inicios de siglo que describe la obra. Esto sucede con especial énfasis cuando la Cantata es interpretada por quienes están exiliados y representan una música proscrita en Chile.

Al mismo tiempo, en la búsqueda de nuevas propuestas estéticas, Quilapayún traspasa una barrera crucial en la interpretación de una obra emblemática: la interviene sin el claro consentimiento de su autor, evidenciando una relación particular con esta obra. Esta intervención incorporó cambios en el texto poético sugeridos por el escritor Julio Cortázar, en el sentido de “arreglar” las rimas de los versos escritos por Luis Advis. Esta agrupación se siente tan en propiedad con (o *dueña de*) la Cantata como su autor y compositor (pero sin esconder la figura Advis). Esto nos lleva a preguntarnos respecto a la importancia del compositor y del intérprete en la creación y vida de una obra musical, especialmente cuando el intérprete ha sido central para las repercusiones de la obra, como ha sido el caso de Quilapayún.

Ya bien entrados los años noventa, después de que en Chile se retorna de manera pactada a la democracia, la Cantata vuelve a reinterpretarse. Sus intérpretes originales siguen con una presencia lejana en el país, por lo que es un “grupo tributo” quien le rinde homenaje tanto a esta obra, a su compositor, como a la Nueva Canción Chilena, a través del tributo a Quilapayún. Se produce entonces algo así como un *metatributo*, donde Quilapayún agradece al Grupo Preludio (por mantener activo el repertorio de la Nueva Canción) y, al mismo tiempo, Quilapayún realiza su concierto del “Reencuentro” (2004) donde *autotributa* la Nueva Canción, la Cantata y sus propias composiciones.

Por estos mismos años, producto de su “Reencuentro” en Chile, y la presencia paralela de otro Quilapayún en Francia, comienza un litigio legal entre ambas agrupaciones, donde se enfrentan

por la legitimidad y el uso de la marca Quilapayún. Hemos mencionado que este hecho resulta, al menos, paradójico cuando este grupo había representado valores de solidaridad, comunidad y libertad, no sólo en lo simbólico sino también en lo concreto, organizando diversos talleres, conformando agrupaciones paralelas con el mismo nombre y propuesta estética para cooperar en las campañas políticas de la Unidad Popular. Postulamos al respecto, que el mayor daño que sufrieron las agrupaciones más importantes de la Nueva Canción Chilena (como Quilapayún, Inti – Illimani y otras) no fue el exilio mismo sino que el retorno a un país cambiado, distinto, que nada tiene que ver con el que habían dejado en 1973.

En este sentido, la “Canción final” en esta época no representa el canto de esperanza que representaba durante la época del estreno de la Cantata ni durante la dictadura militar. Podemos interpretarla como el final de una época, de un país al que le fueron cambiadas sus bases políticas, sociales, económicas y culturales drásticamente y dramáticamente de manera estructural hasta el día de hoy.

Iniciados los años dos mil nos encontramos también con una propuesta humorística que rompe con el imaginario de la seriedad y la sacralización del canto comprometido. Felo hace su propia versión de la Cantata, junto a otras obras representativas del repertorio latinoamericano de la llamada canción protesta, proponiendo la risa, la simpleza y, especialmente en caso de la Cantata, un discurso breve y sintético en su propuesta performática.

Esta versión da cuenta de dos elementos fundamentales; por una parte, las significaciones de la Cantata están tan instaladas en nuestra sociedad que Felo pudo, en menos de 40 segundos, transmitir su mensaje con la misma eficacia (pero no con el mismo resultado) que si interpretara la obra completa. Por otra parte, esta versión evidencia el vínculo que se establece entre los acontecimientos de 1907 con los de 1973, homologando la violencia de Estado frente a las manifestaciones populares que exigen un cambio social.

Cuando se cumplen 100 años de los acontecimientos ocurridos en la Escuela Domingo Santa María de Iquique, se realiza una serie de homenajes a lo largo del país, y especialmente, por medio de expresiones artísticas y reversiones de la Cantata Popular Santa María de Iquique, como obra de referencia a estos acontecimientos. Uno de ellos consiste en la versión orquestada

(instrumental – sin textos ni relatos) de la Cantata (una cantata sin canto), llamada solamente “Santa María de Iquique”.

Esta versión releva los aspectos más doctos de la obra de Advis, pero principalmente da cuenta de la universalidad del mensaje que transmite esta obra, por medio de su transmisión sin la utilización de texto poético, evidenciando así el vínculo que establece con la versión de referencia (Quilapayún, 1970) que dice con palabras lo que esta nueva versión puede no reiterar y comprenderse igual.

Una segunda versión que encontramos a 100 años de la masacre pampina de 1907, es la Cantata Rock, que no sólo resignifica el mensaje que transmite la obra, sino que lo potencia y actualiza. En este trabajo destacamos de manera particular esta versión, no sólo por ser la más actual y novedosa, sino que sobre todo, porque tiene un valor muy significativo en este aspecto. Por medio del uso de instrumentos rockeros ha logrado interpretar de manera muy fidedigna la versión 1970, traspasando las fronteras preconcebidas entre el rock, la música docta y la música popular de raíz folclórica a la que esta obra hace referencia.

Además, actualiza el mensaje que transmite la Cantata, no sólo por la instrumentación con que es interpretada, sino por los contextos en que se canta: conciertos con un público juvenil, de una nueva generación, nacida en democracia y no necesariamente conocedora cabal de los acontecimientos de 1907 ni de los de 1973. De esta forma, esta versión facilita el paso de una escena musical a otra (*crossover*), transmitiendo el mensaje de la Cantata a un público que, por medio de las versiones de Quilapayún o los grupos tributos de la Nueva Canción Chilena, no hubieran conocido.

En segundo lugar, esta versión interpretó la Cantata en conciertos de homenaje tanto a la masacre de la Escuela Domingo Santa María de 1907 como a Salvador Allende, evidenciando la doble representación que tiene esta obra (1907 / 1970). Pero también esta versión (o parte de ella) se ha presentado en conciertos por los Derechos Humanos y la reivindicación de la memoria, estableciendo un vínculo directo entre las violaciones a los Derechos Humanos cometidas durante la dictadura militar de 1973, dando cuenta así de la capacidad de representar que tiene esta obra, a tres momentos importantes de la historia de Chile.

En tercer lugar, esta versión rinde un homenaje a las obras conceptuales del rock clásico y psicodélico de los años sesentas y setentas, remitiendo, por un lado, a estas obras y con ellas a otras referencias históricas, pero igualmente dramáticas y trágicas. Una estas referencias es la desaparición de la ciudad de Pompeya producto de la erupción del volcán Vesubio a través de las *relaciones intertextuales* que esta versión establece con “Echoes”. Por medio del video promocional de esta canción (grabado en las ruinas de Pompeya), le asigna un carácter particular a su texto poético que, a partir del vuelo de un albatros, se pregunta por el sentido de la vida, de la muerte y de la huella (o el eco) que dejamos los seres humanos con el paso del tiempo.

El rock fue una corriente a la que Víctor Jara, y otros músicos chilenos de la época, se acercó desde la Nueva Canción recibiendo duras críticas por algunos sectores de la izquierda chilena. Los argumentos se centraban en la utilización de un lenguaje asociado a lo norteamericano, entendido como *lo imperialista*. Uno de los que criticó este acercamiento fue Quilapayún, agrupación que hoy le da el consentimiento al Colectivo Cantata Rock para hacer rockera la Cantata de Advis.

De este modo, vemos que la Cantata Rock no sólo resignifica la obra, sino que también lleva a que sus propios intérpretes (considerados como los “originales” y por tanto “legítimos”) se resignifiquen.

La Cantata Rock propone un nuevo modo de escuchar esta obra y de presenciar sus conciertos en vivo: sus intérpretes ya no visten de negro, sino que de blanco; no suenan quenás sino que guitarras eléctricas y teclados psicodélicos; no son las voces representativas de la Nueva Canción (las de Quilapayún) sino que los timbres característicos del grupo funk- rock chileno, Chanco en Piedra⁵⁶⁸.

Este nuevo modo de encontrarse con la Cantata da cuenta, además de las representaciones ya mencionadas, de un traspaso de una antorcha a una nueva generación. Esta antorcha es la Cantata, entendida como un patrimonio que porta una generación (la de Quilapayún) y se la entrega a una generación joven, anunciando de alguna manera el recambio. Sin embargo, frente

⁵⁶⁸ Que además se asocia a un programa humorístico de televisión infantil: 31 minutos, por su participación en la musicalización y grabación de varias de sus canciones.

a esto nos encontramos con dos elementos fundamentales: por un lado, esta antorcha además de entenderla como un patrimonio, podemos interpretarla como una luz para iluminar un camino. Este camino la Cantata lo anuncia con sus versos *la tierra será de todos, también será nuestro el mar, justicia habrá para todos y habrá también libertad...*

Por otro lado, el traspaso que hace una generación a la otra no es completo ni total. Quilapayún traspasa la antorcha (la Cantata) a la generación del Colectivo Cantata Rock, pero siempre bajo su consentimiento, y bajo el cuidado de alguna “voz autorizada”, como por ejemplo, Ismael Oddó (hijo de Willy Oddó, y actual integrante de Quilapayún), o Ricardo – Caíto – Venegas (hijo de Ricardo Venegas e integrante actual de Quilapayún). Pero no sólo se trata de la necesidad de una “voz autorizada” dentro del Colectivo, sino que también, de una “voz autorizada” que – desde fuera - avale o rechace lo que se está haciendo: Eduardo Carrasco (director de Quilapayún) y Ricardo Venegas (integrante de Quilapayún, quien se ha especializado en la realización de “Clínicas” sobre la Cantata) participan en el lanzamiento del disco Cantata Rock acompañando a los jóvenes músicos entonando juntos la “Canción final”. Eduardo Carrasco, por su parte, escribe una presentación y dedicatoria en el disco Cantata Rock, dando cuenta de este traspaso de la antorcha.

Además, en los dos primeros conciertos que realizó el Colectivo Cantata Rock, Quilapayún los acompañó en la “Canción final”, con manos estrechadas de felicitaciones, abrazos de orgullo paternal, e incluso en la primera de esas presentaciones, quienes integraban Quilapayún del Colectivo Cantata Rock (Ismael Oddó y Ricardo – Caíto – Venegas) debieron entonar esta última canción vestidos con un poncho negro de Quilapayún.

Como Quilapayún fue escogido por Luis Advis para interpretar su obra, podríamos decir que son ellos “la voz autorizada de la Cantata”, al menos después del fallecimiento de Advis. Sin embargo, creo que eso no debiera implicar que esta agrupación tenga en sus manos el poder de decisión sobre quiénes pueden o no montar esta obra, en función de sus méritos musicales e interpretativos. Al respecto hemos visto que Quilapayún “pone a prueba” a Chancho en Piedra para evaluar si son o no capaces de interpretar una obra como la Cantata, por medio de una especie de audición.

Esta evaluación da cuenta de que Quilapayún (específicamente por medio de Eduardo Carrasco) se considera efectivamente “la voz autorizada de la Cantata” por lo que creen legítimo que un grupo que quiera versionarla, como el caso de Chanco en Piedra y el Colectivo Cantata Rock, sea evaluado por ellos, aun cuando este grupo tenga una trayectoria reconocida, para saber “si están a la altura” de los requerimientos de una obra como la Cantata, y específicamente, si se encuentran al nivel de Quilapayún.

Con esto nos encontramos con dos procesos paralelos, por un lado, una patrimonialización de la Cantata, donde se la define como una obra sacralizada, ícono de una época. Por otro lado, ocurre una patrimonialización del grupo Quilapayún como portador del mensaje de esta obra. Se asume a este grupo como la referencia para interpretar o reinterpretar esta obra.

Producto de esta patrimonialización de Quilapayún en conjunto con la de la Cantata, se requiere que en el traspaso de este patrimonio (antorcha), haya una voz autorizada presente haciendo el intercambio. Esta voz autorizada es Ismael Oddó, heredero legítimo del patrimonio quilapayuniano, director del Colectivo Cantata Rock, e hijo de una de las voces más representativas del canto de Quilapayún asociado a la masacre de 1907 (“Canto a la pampa” y “Soy obrero”). Así vemos que este “traspaso” se realiza de manera pactada y concertada, pero sin un verdadero desprendimiento de la generación anterior: podemos entenderlo más bien es un “préstamo”.

Al mismo tiempo, nos encontramos con que miembros del otro Quilapayún (Francia, dirigido por Parada) no reconocen ni siquiera la existencia de esta versión (no es que sea ilegítima, sino que sencillamente *no existe*⁵⁶⁹). En este sentido, este *traspaso de la antorcha*, entendido como la autorización de portar un patrimonio, no es más que un préstamo, o una especie de uso vigilado por algunos de los portadores de esta antorcha.

Este traspaso (o préstamo) de la antorcha a esta nueva generación, disminuye la potencia rockera y creativa del Colectivo Cantata Rock. No son los integrantes jóvenes de Quilapayún e Inti – Illimani quienes se vuelven un poco más rockeros, sino que es el grupo Chanco en Piedra quien se *quilapayuniza*, incorporando la disciplina característica de la Nueva Canción (del imaginario

⁵⁶⁹ Parada, Rodolfo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 23 de julio 2010.

del Hombre Nuevo) bajo el ejemplo y la guía del quilapayún Ismael Oddó. Él dirige la reverencia al final del concierto, marca el pulso ante cada canción y establece el vínculo entre un terreno musical y el otro (pasa y deja pasar⁵⁷⁰).

Vemos también que con esta versión, producto de los acontecimientos sociopolíticos en los que se enmarcó en estos últimos años, la obra ya no representa solamente los tres momentos históricos mencionados anteriormente, sino que también da cuenta del presente. Los versos *unámonos como hermanos, que nadie nos vencerá* no representan a la unidad de clase obrera ni a la necesidad de unirnos como chilenos frente a los intereses de capitales extranjeros (1907 y 1970). Tampoco dan cuenta de manera tan directa de la dictadura militar, y del canto de resistencia y liberación que este representaba.

En 2010 estos versos se vacían de contenido, y representan la unión de los votantes por el Candidato Presidencial de la Concertación de Partidos por la Democracia, Eduardo Frei Ruiz – Tagle, con el sólo fin de evitar que la Coalición de Derecha, representada por Sebastián Piñera, gane las elecciones (*no virar derecha*), sin una convicción política profunda de por medio, sino por evitar que el candidato de derecha resulte Presidente.

Producto de diversas situaciones, el Colectivo Cantata Rock disminuye su presencia, volviendo a actuar en vivo después de casi un año de silencio (en diciembre de 2011), en el acto “Música x Memoria” en homenaje a los Derechos Humanos. Aquí la Cantata, mediante la “Canción final” en versión rock, vuelve a remitir a inicios de siglo y especialmente a la dictadura militar de 1973, pero también al presente.

Lo mismo sucede con Quilapayún que interpreta la Cantata en agosto de 2011 (en el frontis de la Casa Central de la Universidad de Chile) cuando las manifestaciones estudiantiles tomaban fuerza poniendo en jaque la imagen de estabilidad del país.

Estos hechos resultan muy significativos, pues en la medida en que el país duerme (como sucedió la mayor parte del tiempo durante los años en que gobernó la Concertación de Partidos

⁵⁷⁰ En el sentido propuesto por el concepto de pasador en CASTILLO, Gabriel. Op. Cit.

por la Democracia) la Cantata refería básicamente al pasado. Al pasado de inicios de siglo, al de la Unidad Popular y al de la dictadura militar, no pudiendo dar cuenta de un presente y menos aun de un futuro por medio de su discurso musical.

Pareciera que hoy, en medio de un gobierno de derecha, gracias al cual el país ha despertado y se ha reencontrado con las manifestaciones populares de protesta (como las marchas masivas y los caceroleos, no con un fin exclusivamente gremial – como estaba siendo hasta entonces – sino que más amplio y abarcador), la Cantata retoma, en cualquiera de sus versiones, la capacidad de transmitir su mensaje de unidad y cambio social, y especialmente, de comprender que nuestro paso por la vida es algo más que una huella. Puede dejar un eco que resuene hacia el futuro, tal como hoy podemos oír el eco de los obreros pampinos desde un tiempo distante.

Bibliografía

- ACEVEDO, Nano. Los ojos de la memoria. 30 años de música popular y folklore en Chile. Santiago, Cantoral, 1995. 194p.
- ACOSTA, Leonardo. Música y descolonización, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana, 2006 [1982]. 332.p.
- ADVIS, Luis. Santa María de Iquique, Cantata Popular [Partituras] Santiago, División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor – SCD, 1999, 90p.
- ADVIS, Luis. Breve historia de la Nueva Canción Chilena. En: ADVIS, LUIS Y GONZÁLEZ, JUAN PABLO (Eds), Clásicos de la música popular chilena, Volumen II, 1960 – 1973, Raíz Folclórica, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998, 41p.
- ADVIS, Luis. Carta a Eduardo Carrasco, 15 de marzo 1984. En: Archivo Eduardo Carrasco. Disponible en www.quilapayun.com [Consulta: 28 / 12 / 2007].
- ADVIS, Luis. Presentación en carilla trasera de disco Ortiga, Canto Nuevo de Chile. Madrid, GRAMUSIC, 1979.
- ADORNO, Teodoro y Max Horkheimer. Dialéctica de la Ilustración, 3ª ed., Madrid, Trotta, 1994. 303p. (Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía)
- ADORNO, Teodoro. Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12. Madrid, Akal, 2003. 198 p. (Akal Básica de Bolsillo 74)
- AHUMADA, Manuel. Centenario de Canto a La Pampa. Disponible en <http://www.luisemiliorecabarren.cl/?q=node/851> [Consulta: 12/03/2010]
- ALBORNOZ, César. La Cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente. En: JULIO PINTO VALLEJOS Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular, Santiago, LOM, 2005. pp. 147 – 176.
- ALBORNOZ, César. El tiempo del volar de las palomas. En RODRIGO TORRES (Ed.) Música popular en América latina, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, Santiago, Fondart, 1999, pp. 310 – 319.
- AUGÉ, Marc. Por una antropología de la movilidad. Barcelona, Gedisa, 2007, 93p. (Serie Aniversario 30 años, Visión 3X).

- BARTHES, Roland. Mitologías. 2ª ed. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 [1957]. 256p.
- BARR – MEJEL, Patrick. Hippiismo a la chilena: juventud y heterodoxia cultural en un contexto transnacional (1970 – 1973). En: FERNANDO PURCELL y ALFREDO RIQUELME (Eds.) Ampliando Miradas. Chile y su historia en tiempo global. Santiago, RIL, 2009, pp. 305 – 325.
- BECERRA-SCHMIDT, Gustavo. Rol de la musicología en la globalización de la cultura. Revista Musical Chilena, 52 (190): 36 – 54, Julio – Diciembre, 1998.
- BECERRA-SCHMIDT, Gustavo. La música culta y la Nueva Canción Chilena. Literatura Chilena. Creación y crítica (33 – 34): 14 – 21, 1985.
- BRAVO – ELIZONDO, Pedro. Santa María de Iquique 1907: Documentos para su historia. 2ª edición Iquique, Ediciones Campvs, Universidad Arturo Prat, 2007 [1993]. 265p.
- BOURDIEU, Pierre. Creencia artística y bienes simbólicos. Argentina, Aurelia*Rivera, 2003. 276p.
- CARRASCO, Eduardo. Quilapayún: La revolución y las estrellas. 2ª ed., Santiago, RIL, 2003. 324p.
- CARRASCO, Eduardo. Canción popular y política. En RODRIGO TORRES (Ed.), Música popular en América latina, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, Santiago, Fondart, 1999, pp. 63 -70.
- CARREÑO, Rubí. “Es peligroso ser pobre, amigo”: Clase, masculinidades y literatura en las representaciones artísticas de Santa María de Iquique. Atenea (499): 109 – 120, 2009.
- CASTILLO, Gabriel. Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica. Santiago, Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003. 203p (Colección Aisthesis “30 años” N°2)
- CORRADO, Omar. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. En: OMAR CORRADO, RAQUEL KREICHMAN, y JORGE MALACHEVSKY. Migraciones de Sentidos. Tres enfoques sobre lo intertextual. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones, 1992, pp. 33 – 51.
- DÍAZ, Claudio. Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina. En: ALBERT RECASENS y CHRISTIAN SPENCER (Eds) A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX y Ediciones Akal, 2010, pp. 219 – 225.
- ECO, Humberto. Apocalípticos e integrados. 21ª ed., Barcelona, Lumen, 1999. 366p. (Biblioteca Umberto Eco, Ensayo Palabra en el tiempo).

- ESCÁRATE, Tito. Atrapados por un pensamiento. Rock y Nueva Canción. En su: Frutos del país: Historia del rock chileno. Santiago, Triunfo, pp. 51 – 59.
- ESCOBAR, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. 2ª ed., Santiago: Metales Pesados, 2008. 199p.
- FLORIT, Andrés. Nueva versión de la Cantata de Santa María: no hacen falta palabras. Egresados estrenan adaptación instrumental de la obra de Luis Advis: En: Archivo Chile – Historia Político Social - Movimiento Popular, Centro de Estudios Miguel Enríquez CEME, Martes 10 de julio de 2007. Disponible en http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/5/stamamusic00005.pdf [Consulta: 8 / 12 / 2011]
- FRITH, Simon. Hacia una estética de la música popular. En: FRANCISCO CRUCES, *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001, pp. 345-413.
- GALLEGOS, Álvaro. Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis. Revista Musical Chilena, 55 (206): 97- 101, Julio – Diciembre, 2006.
- GARCÍA, José Manuel. La Nueva Canción Chilena. Santiago: LiteraMúsica, 2001. Disponible en www.trovadores.net. [Consulta: 20/ 05 / 2008].
- GARCÍA, Ricardo. La Nueva Canción Chilena también vencerá. Ramona, 2 (27): 27-31, Mayo 1973.
- GARCÍA, Fernando y TORRES, Rodrigo. Gustavo Becerra-Schmith, Compositor, pedagogo y musicólogo. En: Diccionario de Música Española e Hispanoamericana. Madrid, Instituto de las Artes Escénicas y de la Música INAEM, del Ministerio de Educación y Cultura de España, 1999. Disponible en <http://www.gbecerra.scd.cl/bio.htm> [Consulta: 23/08/ 2011]
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. 1ª ed., México, Paidós / Grijalbo, 2001 [1990]. 349p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo. 5ª ed., México, Nueva Imagen, 1994. [1982] 224p. (Antropología).
- GENETTE, Gérard. Palimpsestos: La literatura en segundo grado. Madrid, Taurus, 1989 [1982] Trad. Celia Fernández Prieto. 505p.
- GÓMEZ, Hernán. Francia ratifica fallo sobre Quilapayún, 2009. Disponible en www.quilapayun.com [Consulta: 22 / 06 / 2010].
- GONZÁLEZ, Sergio. Ofrenda a una masacre. Claves e indicios de la emancipación pampina de 1907. Santiago, LOM, 2007. 320p. (Colección Historia).

- GONZÁLEZ, Jorge, NORAMBUENA, Rodolfo y OPASO, Arturo. La Cantata popular chilena. Un producto artístico inclasificable. Patrimonio Cultural, 13 (49): 28 – 29, Primavera 2008.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. Cristalización genérica en la Música Popular Chilena de los años sesenta. En RODRIGO TORRES Música popular en América latina, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, Santiago, Fondart, 1999, pp. 365- 374.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, ROLLE, Claudio y OHLSEN, Oscar. Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009. 799p.
- GUERRA, Cristian. Tradición, modernidad e hibridaciones: el caso de la ‘Misa a la chilena’ de Vicente Bianchi. En RODRIGO TORRES Música popular en América latina, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, Santiago, Fondart, 1999, pp. 341 – 356.
- GUERRERO, Bernardo. 2007. Nunca la flor creció. Centenario de la Matanza en la Escuela Santa María. Iquique, Ediciones El Jote Errante / Ediciones Campvs, Universidad Arturo Prat, 2007. 97p.
- HATTEN, Robert. El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. Criterios (32): 211 – 219, Julio – diciembre 2006.
- HERREROS, Francisco. Una historia dentro de la historia. Entrevista a Rodolfo Parada, director artístico de Quilapayún. El Siglo, N° 1.366 (9.066): 28–29, 21 de Septiembre de 2007.
- IBARRA, Miguel Ángel. Cantata Popular Santa María de Iquique. La creación musical en la construcción de una memoria histórica nacional y un imaginario popular obrero en Chile.” En: CONGRESO de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, (VII, Lima) “Alma, corazón y vida: canción popular y discursos analíticos” Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.
- JARA, Joan. Víctor, un canto inconcluso. Santiago, LOM, 2007 [1983]. 288p. (Memorias).
- LARRAÍN, Jorge. Modernidad, Razón e Identidad en América Latina. Santiago, Andrés Bello, 1996. 270p.
- LARRAÍN, Jorge. El concepto de ideología. Vol. 2: El marxismo posterior a Marx: Gramsci y Althusser. Santiago, LOM, 2008. 210p. (Escafandra).
- LÓPEZ CANO, Rubén. Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. Nassarre: Revista aragonesa de musicología (21), 2005. Disponible en www.lopezcano.net [Consulta: 26 / 07 / 2008.]

- LÓPEZ CANO, Rubén. Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. Consensus (16). 2011. Disponible en www.lopezcano.net [Consulta: 1 / 12 / 2011].
- MANCINI, Leonardo. Franklin Thon Núñez. Revista Musical Chilena. 56 (198):119 - 120. Julio – Diciembre 2002.
- MANNS, Patricio. Violeta Parra: la guitarra indócil. Concepción, Ediciones Literatura Americana Reunida, 1986. 111p. (Serie Memoria y Testimonio)
- MARTÍ PÉREZ, Josep. La idea de la ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical. Trans - Revista Transcultural de Música (1): artículo 7, 1995. Disponible en www.sibetrans.com/trans/trans1. [Consulta: 26 / 08 / 2008.]
- MARTÍ PÉREZ, Josep. Músicas cultas, músicas tradicionales, músicas populares. En su: Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales. Barcelona, Deriba, 2000, pp. 221 – 233.
- MARTÍ PÉREZ, Josep. El folklorismo. Uso y abuso de la tradición, Barcelona, Ronsel, 1996, 256p.
- MERINO, Luis. Luis Advis Vitaglic (1935 – 2004), Revista Musical Chilena, 58 (202): 6 – 8. Julio – Diciembre 2004.
- NOFAL, Rossana. La escritura testimonial chilena. Una cartografía de la memoria. Espéculo - Revista de Estudios Literarios, (19) 2001. Disponible en www.ucm.es [Consulta: 26 / 08 / 2008.]
- OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Bogotá, Norma, 2003. 131p.
- OPORTO, Lucy. El Diablo en la Música. La muerte del amor en ‘El gavilán’ de Violeta Parra. Viña del Mar, Ediciones Altazor, 2007. 207p.
- OSORIO, Javier. Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena. En: Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM – AL, Buenos Aires, 2005. Disponible en <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/javerosorio.pdf>. [Consulta: 26 / 08 / 2008.]
- PADILLA, Alfonso. Santa María de Iquique, Cantata Popular. Instituto de Musicología, Universidad de Helsinki, Finlandia. 1992. Disponible en http://www.quilapayun.info/ecrits_articles/04_art_Padilla_esp.pdf. [Consulta: 26 / 07 / 2009.]

- PADILLA, Alfonso. Santa María de Iquique. Cantata Popular, Librillo inserto en disco Quilapayún, Luis Advis y Héctor Duvauchelle. Santa María de Iquique. Cantata Popular. Warner Music Chile, 1998 [1970].
- PARADA, Rodolfo. La articulación entre tradición y modernidad en la cultura. La Nueva Canción Chilena, 1960 – 1975. Resumen de Tesis para el Doctorado de la Universidad de La Sorbona. París III, Sociologie: Etudes des societes latinoamericaines, 1988. 8p.
- PARADA, Rodolfo. La Nueva Canción Chilena ha muerto: ¡Viva la música Popular Chilena! 1990. Disponible en www.quilapayun.info. [Consulta: 21 / 12 / 2009.]
- PARADA, Rodolfo. La Nueva Canción Chilena 1960 – 1970: Arte y política, tradición y modernidad. Patrimonio Cultural, 13 (49): 17 – 20. Primavera 2008.
- PARRA, Isabel. Ni toda la tierra entera. Chabe Producciones y Catalonia, 2003. 200p.
- PONCE, David. Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956 – 1984). Santiago, Ediciones B/ Comisión de Publicaciones de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, SCD, 2008. 437p.
- RIVERA, Hernán. Santa María de las flores negras. 3ª ed., Santiago, Alfaguara Editores, 2010 (2008). 286p.
- RODRÍGUEZ, Javier. La madre del hombre nuevo se llama revolución. Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile. Tesis (Magíster en Artes, mención Musicología). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2011.
- ROLLE, Claudio. La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá, 2000. Disponible en www.hist.puc.cl/iaspm/actas.html. [Consulta: 21 / 12 / 2008.]
- SALAS, Rosario. Problemática de la música popular en Chile. Revista Musical Chilena, 55 (195):65 - 66. Enero – Junio 2001.
- SANTOS, Laura, PETRUCCELLI, Alejandro y MORGADE, Pablo. Música y dictadura, por qué cantábamos. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008. 133p. (Claves para todos)
- SIMMEL, Georg. De la esencia de la cultura. Buenos Aires, Prometeo, 2008. 222p.
- TEATRO MUNICIPAL DE SANTIAGO, Programa del Ballet Pucará de Santiago, Centro de Documentación del Teatro Municipal de Santiago, temporada 1972.

- TORRES Alvarado, Rodrigo. Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena. Tesis (Licenciatura en Musicología). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes. Santiago, Julio 1983.
- TORRES, Rodrigo. Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. Revista Musical Chilena, 58 (201): 53 – 73. Enero – Junio 2004.
- UNDURRAGA, Vicente. Eduardo Carrasco, fundador de Quilapayún y filósofo: “Cada generación reinventa la Cantata Santa María”. The Clinic. (216): 20 – 22. 6 septiembre 2007.
- VAN DIJK, T. (Ed.). El discurso como interacción social: Estudios sobre el discurso II, una introducción multidisciplinaria, Barcelona: Gedisa, 2000. 458p.
- VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. En busca de la música chilena. Crítica y antología de una historia sonora. Santiago, Publicaciones del Bicentenario, 2005. 520p. (Historia de Chile).
- VERA Y RIQUELME. Los mártires de Tarapacá. 21 de diciembre de 1907. Ediciones Campvs, Universidad Arturo Prat y Ediciones El Jote Errante, 2007 [1908]. 149p.
- VERBEKEN, Dieter. Ramona (4) 19 de noviembre de 1971.
- WRIGHT, Rick. Echoes. Band coments, 1971. Disponible en <http://www.pinkfloyd.co.uk/echoes/index.html>. [Consulta: 20 / 07 2009]

Entrevistas:

- Andrade, Yolanda. Entrevistada telefónicamente por Eileen Karmy. Santiago – Valdivia, Universidad de Chile. 21 de marzo 2011.
- Carrasco, Eduardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 26 de junio 2009.
- Gatti, Eduardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 8 de julio 2010.
- Ilabaca, Felipe y Patricio Pimienta Entrevistados por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 13 de enero 2010.
- Oddó, Ismael. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 18 de diciembre 2009.
- Padilla, Alfonso. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 23 de junio 2011.

- Parada, Rodolfo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 23 de julio 2010.
- Venegas, Ricardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago: Universidad de Chile. 26 de abril 2010.

Ponencias:

- GUERRERO, Juliana. La risa y la insurgencia en las cantatas de Sudamérica. En: XIX Conferencia de la AAM y XV Jornadas Argentinas de Musicología. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 14 de agosto de 2010.
- NORAMBUENA, Rodolfo. Análisis teórico práctico de las cantatas populares chilenas. En: Charla “Cantatas populares chilenas”, Música Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 27 de noviembre de 2008.

Discos:

- Colectivo Cantata Rock. 2009. *Cantata Rock Santa María de Iquique*. SONY MUSIC.
- Conjunto Instrumental y Coral de la Universidad Austral de Chile, Pablo Carrillo y Franklin Thon. 1972. *Cantata Popular Santa María de Iquique*. IRT.
- Cuarteto Strappa. 2007. *Santa María de Iquique*. Autoedición.
- Felo. 2002. *Felo –Carril*. Leutún.
- Pink Floyd. 1971. *Meddle*. EMI.
- Quilapayún, Héctor Duvauchelle y Luis Advis. 1970. *Santa María de Iquique. Cantata Popular*. DICAP.
- _____. 1998 [1970]. *Santa María de Iquique. Cantata Popular*. Warner Music Chile.
- Quilapayún. 1974. *El pueblo unido jamás será vencido*. Eteenpäin.
- _____y Jean Luis Barrault. 1978. *Cantata Santa María de Iquique*. Pathe Marconi.
- _____y Héctor Duvauchelle. 1978. *Cantata Santa María de Iquique*. EMI.
- Quilapayún. 1980. *Alentours*. Pathe Marconi.
- _____. 1985. *Quilapayún en Argentina*, volumen 2. EMI.

- _____, 2004. *Reencuentro*. Macondo.
- Víctor Jara. 1971. *El derecho de vivir en paz*. DICAP.

Audiovisual:

- *Pink Floyd: Live at Pompeii*. 2003. Adrian Maben. DVD. Universal Studios.

Sitios web:

- www.cantatarock.cl
- www.quilapayun.com
- www.quilapayun.info
- www.musicapopular.cl
- www.preludio.cl

Índice de Anexos Audiovisuales

Adjuntos en CD

Disponibles en <http://cantatapopular.blogspot.com>

- **Anexo 1:** Partitura “Vamos mujer” (ADVIS. “Santa María de Iquique...” Pp 41 - 45). CD Adjunto, carpeta 1.
- **Anexo 2:** Audio “Vamos mujer” (Quilapayún, 1970) CD Adjunto, archivo 1.
- **Anexo 3:** Partitura “Soy obrero” (ADVIS. “Santa María de Iquique...” Pp 54 – 60). CD Adjunto, carpeta 2.
- **Anexo 4:** Audio “Soy obrero” (Quilapayún, 1970) CD Adjunto, archivo 2.
- **Anexo 5:** Partitura “Canción final” (ADVIS. “Santa María de Iquique...” Pp. 75 – 90). CD Adjunto, carpeta 3.
- **Anexo 6:** Audio “Canción final” (Quilapayún, 1970). CD Adjunto, archivo 3.
- **Anexo 7:** Audio Extracto de “Canción final” (Conjunto Instrumental y Coral de la Universidad Austral de Chile 1972). CD Adjunto, archivo 4.
- **Anexo 8:** Audio Santa María de Iquique (Felo, 2002). CD Adjunto, archivo 5.
- **Anexo 9:** Video “Vamos mujer”, (Cuarteto Strappa, Toronto, 2007). CD Adjunto, archivo 6.
- **Anexo 10:** Imagen Concurso “Lo mejor de Chile”, Fundación Futuro, 2010, foto 1.
- **Anexo 11:** Video “Canción final”, estreno Cantata Rock, “100 años después”, Paseo Bulnes, diciembre 2007. (De autor desconocido) CD Adjunto, archivo 7.
- **Anexo 12:** Video “Canción final” Cantata Rock + Quilapayún + Inti – Illimani Histórico (ponchos), Cien años, mil sueños. (De autor desconocido) CD Adjunto, archivo 8.
- **Anexo 13:** Video Lanzamiento Disco Cantata Rock, Conferencia de Prensa, Colectivo Cantata Rock + Quilapayún (Ricardo Venegas y Eduardo Carrasco). (De autor desconocido) CD Adjunto, archivo 9.
- **Anexo 14:** Video “Canción final”, Cantata Rock en Ópera Catedral, 2010. (Grabación propia) CD Adjunto, archivo 10.

- **Anexo 15:** Video “Echoes” (*Pink Floyd: Live at Pompeii*, 2003. Adrian Maben) CD Adjunto, archivo 11.
- **Anexo 16:** Audio “Vamos mujer” (Colectivo Cantata Rock, 2007) CD Adjunto, archivo 12.
- **Anexo 17:** Audio “Soy obrero” (Colectivo Cantata Rock, 2007). CD Adjunto, archivo 13.
- **Anexo 18:** Audio “Canción final” (Colectivo Cantata Rock, 2007). CD Adjunto, archivo 14.
- **Anexo 19:** Audio “Echoes”. (Pink Floyd, *Meddle*, 1971) CD Adjunto, archivo 15.
- **Anexo 20:** Video “Canción final” (Colectivo Cantata Rock), concierto “Música x Memoria”, diciembre 2011 (Grabación propia). CD Adjunto, archivo 16.
- **Anexo 21:** Audio “El derecho de vivir en paz” (Víctor Jara, *El derecho de vivir en paz*, 1971). CD Adjunto, archivo 17.
- **Anexo 22:** Imagen: Fotografía interior carátula disco Cantata Popular Santa María de Iquique, 1970. CD Adjunto, foto 2.