



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología

CANTATAS POPULARES

Un estudio sociológico sobre su mundo y composición en Chile

Tesis para optar al título de Sociólogo

Autor: Álvaro Jesús Becerra González

Profesora Guía: Marisol Facuse

Santiago, 2023

Para Lorenzo Cornejo y Aldo Blumenberg

ÍNDICE

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Resumen | 6 |
| 1. Introducción | 7 |
| 2. Antecedentes bibliográficos..... | 12 |
| 2.1. La cantata popular como género musical | 12 |
| 2.2. El cruce docto-popular y la especificidad musical de la NCCh | 22 |
| 2.3. Estudios de caso: Cantata popular Santa María de Iquique, Canto para una semilla y La Fragua | 24 |
| 2.4. Balance | 25 |
| 2.4.1. Las cantatas populares son algo en sí ¿pero qué? | 25 |
| 2.4.2. Brechas, vacíos y oportunidades de investigación..... | 29 |
| 3. Marco Teórico | 31 |
| 3.1. Mundos del arte | 31 |
| 3.2. Mundo del arte de la composición musical | 31 |
| 3.3. Actores y vínculos cooperativos..... | 32 |
| 3.4. Actividades cooperativas..... | 35 |
| 3.4.1. Trabajo creativo | 36 |
| 3.4.2. Condiciones materiales: tiempo y dinero..... | 37 |
| 3.4.3. Tradición y referentes | 38 |
| 3.4.4. Formación artística..... | 39 |
| 3.5. Convenciones | 40 |
| 3.5.1. Administración de la experiencia artística..... | 42 |
| 3.5.2. Tradición, innovación y creatividad | 43 |
| 4. Marco metodológico | 45 |
| 4.1. Pregunta de investigación y objetivos..... | 45 |
| 4.2. Objeto de estudio y enfoque metodológico..... | 47 |
| 4.3. Tipo de investigación..... | 48 |
| 4.4. Hipótesis | 50 |
| 4.5. Unidad de análisis, técnicas y tipos de dato | 50 |
| 4.6. Muestra..... | 55 |
| 4.6.1. Tipo de muestreo..... | 55 |
| 4.6.2. Definición de la comunidad de sentido..... | 56 |
| 4.6.2.1. Catastro tentativo de las CPs chilenas con registro fonográfico..... | 57 |
| 4.6.2.2. Dificultades de muestreo..... | 58 |

| | | |
|-------------|--------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.6.3. | Decisiones de muestreo..... | 60 |
| 4.6.3.1. | Compositores | 61 |
| 4.6.3.2. | Especialistas..... | 62 |
| 4.6.3.3. | Resumen..... | 63 |
| 4.6.3.4. | Terreno y entrevistas realizadas..... | 64 |
| 4.7. | Estrategia de análisis..... | 65 |
| 4.7.1. | Articulación teórico-metodológica | 65 |
| 4.7.2. | Estrategia de comparaciones..... | 67 |
| 4.7.3. | Representatividad y generalización | 68 |
| 5. | Resultados | 69 |
| 5.1. | Estructura básica del mundo de la composición de las CPs..... | 69 |
| 5.2. | Sociogénesis del mundo de la composición de las CPs | 80 |
| 5.2.1. | Música de tradición escrita y música popular | 81 |
| 5.2.2. | Redes del mundo musical de tradición escrita | 87 |
| 5.2.3. | Redes del mundo musical popular..... | 90 |
| 5.2.4. | Redes artísticas extramusicales | 98 |
| 5.3. | Desarrollo histórico del mundo de la composición de las CPs | 105 |
| 5.3.1. | Actores histórico-transversales: el Estado y la Universidad | 105 |
| 5.3.2. | Algunos actores históricos | 114 |
| 5.3.2.1. | Luis Advis y la CPSMI | 114 |
| 5.3.2.2. | Nueva Canción Chilena | 115 |
| 5.3.2.2.1. | NCCh como movimiento histórico musical..... | 116 |
| 5.3.2.2.2. | NCCh como sonoridad | 124 |
| 5.3.2.3. | Quilapayún | 132 |
| 5.3.3. | Públicos imaginados y los tres periodos de las CPs | 138 |
| 5.3.3.1. | Primer periodo: el pueblo..... | 140 |
| 5.3.3.1.1. | ¿Elitista o panfletaria? ¿Para, sobre o por el pueblo?..... | 142 |
| 5.3.3.2. | Segundo periodo: abstracto y anónimo | 144 |
| 5.3.3.2.1. | ¿Reproducir o desafiar?..... | 146 |
| 5.3.3.3. | Tercer periodo: comunidades acotadas | 148 |
| 5.3.3.3.1. | Un pueblo imperfecto | 151 |
| 5.3.3.3.2. | Lo popular de la cantata | 154 |
| 5.3.3.3.3. | Utilitarios y autoritarios..... | 159 |
| 5.3.3.3.4. | Escuchar con todo el cuerpo..... | 160 |
| 5.3.3.3.5. | Goce contemporáneo | 162 |
| 6. | Conclusiones..... | 166 |
| 6.1. | Recapitulación | 166 |
| 6.2. | Síntesis de principales hallazgos | 167 |
| 6.2.1. | Objetivo específico uno: estructura básica..... | 167 |
| 6.2.2. | Objetivo específico dos: sociogénesis..... | 168 |
| 6.2.3. | Objetivo específico tres: desarrollo histórico | 170 |

| | | |
|------|---------------------------------------------------------------|-----|
| 6.3. | Cierre, otros aportes y posibles investigaciones futuras..... | 178 |
| 7. | <i>Bibliografía</i> | 183 |
| 8. | <i>Anexos</i> | 195 |
| 8.1. | Anexo I. Protocolo de consentimiento informado | 195 |
| 8.2. | Anexo II. Pauta de entrevistas..... | 196 |

RESUMEN

Cuando se habla de «cantatas populares», es usual que las obras de su periodo inicial —sino apenas la primera, la *Cantata Popular Santa María de Iquique* (1970)— capten toda nuestra atención; lo que, por un lado, está bien, porque son obras formidables e interesantísimas en sí y en cuanto a sus contextos de producción y recepción, pero por otro lado, preocupa, porque suele implicar un olvido de todo el resto de esta tradición musical, que tiene a esta altura algo más de cincuenta años e incluye a obras bastante recientes. Esta investigación se propuso caracterizar a las cantatas populares, desde su origen hasta la fecha, como una tradición compositiva de mediana duración en la historia musical chilena, viva en la actualidad, autónoma y específica con respecto a otras músicas. Para hacerlo, se trabajó, en lo teórico, con la sociología del arte que propone Howard Becker en *Los mundos del arte*, y en lo metodológico, con un enfoque cualitativo orientado a captar —desde las significaciones de sus mismos actores— las principales estructuras sociales que organizan al mundo de la composición de las cantatas populares, lo que implicó una revisión de documentos históricos, una observación participante y, sobre todo, entrevistas a compositores y especialistas. Se alcanzaron tres resultados principales, que se desarrollan, cada uno, en un capítulo respectivo: un modelo de la estructura básica de actores que subyace a cualquier proceso de composición de este tipo de música, un modelo de la sociogénesis que posibilitó la institucionalización de este mundo, y una periodización de su historia en tres lapsos (fundamentada en los tipos de público que sus compositores imaginaron al crear, y caracterizada según cuáles fueron sus principales discusiones).

Palabras clave: cantatas populares, mundos del arte, nueva canción chilena, música latinoamericana, sociología de la música.

1. INTRODUCCIÓN

La *cantata* es un género musical occidental que data desde el barroco europeo (siglo XVII, aproximadamente), que consistía en la narración de un tema, sacro o profano, intercalando recitativos, arias (similares a nuestro concepto actual de canción, cantados por solistas o coros) e interludios musicales. Son formatos de mediana extensión (duran entre veinte minutos y una hora). Se habla de *cantata* en oposición a la *sonata*, que respectivamente significan “cantada” y “sonada” en italiano (Latham, 2008).

Mucho tiempo después, en Chile, en 1970, Luis Advis, compositor iquiqueño de formación en la tradición musical escrita europea, estrena su *Cantata Popular Santa María de Iquique* (CPSMI, en adelante) basándose en esa matriz, pero con una serie de modificaciones importantes. La obra, que relataba la matanza de los obreros pampinos en 1907 mediante un lenguaje musical que mezclaba elementos de tradición escrita con otros de tradición popular, causó gran revuelo en el circuito musical de esa época, y rápidamente se transformó en una especie de emblema sonoro del gobierno de la Unidad Popular (Karmy, 2014).

Advis está consciente de las transgresiones que hace. En la primera edición del disco, declara haber modificado lo siguiente: (i) aspectos temático-literarios: relato social y realista; (ii) aspectos estilístico-musicales: mezcla de la tradición europea con giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz latinoamericana; (iii) aspectos instrumentales: inclusión simultánea de bajo armónico orquestal con instrumentos autóctonos americanos; y (iv) aspectos narrativos: relato hablado en lugar de cantado (Advis, 1999).

Advis no escribe ningún tipo de manifiesto al respecto. Muy por el contrario, de entre sus obras siguientes, aunque muy similares, no hay ninguna titulada como cantata popular. Y con el pasar de los años, llegó a confesar sentirse incómodo con ese apelativo de “compositor de cantatas” (Arenas, 2012; Carrasco, 2010; Gallegos, 2005).

Sin embargo, este hito tuvo un eco importante entre sus contemporáneos y sucesores. Existe una serie de obras posteriores que también se autodenominaron como cantata popular. Luego, existe otro conjunto de obras que, aunque no se autodenominan así, sí son transversalmente identificadas como tales por músicos, críticos e intelectuales. Y, finalmente, hay obras que

no han sido tildadas de cantata popular en lo absoluto, pero sí emplean una matriz muy similar: obras de mediana duración, que emulan la estructura formal de una cantata barroca, con incorporación simultánea de elementos estilísticos propios de la tradición occidental escrita y de la popular latinoamericana.

Entonces, un subtítulo que podría haber sido sólo anecdótico, terminó por fundar, en los hechos, una tradición musical todavía viva en la actualidad: las cantatas populares (CP, o CPs, en adelante).

No obstante, hay poco desarrollo bibliográfico sobre esta tradición. Por lo general, sólo se menciona como un subapartado en artículos, ensayos o libros que trabajan sobre algún otro tema más grande. En general, los enfoques desde los que se estudia son la historia, la musicología o el periodismo.

Por esa razón, además de los abordajes directos al estudio de la CP, se hace necesario recurrir a otros de tipo “indirecto”, esto es, que se proponen como objeto de estudio cuestiones como la especificidad musical de la Nueva Canción Chilena (NCCh, en adelante)¹, o bien hacen estudios de caso sobre una u otra CP en particular.

Como un adelanto del balance general que resultó de revisión bibliográfica (que se podrá ver en detalle en el apartado siguiente) puede mencionarse que existen textos que: (i) reconocen la autonomía del concepto *cantata popular*, como algo diferente de la *cantata* a secas; (ii) reconocen en ella una tradición, irregular, pero constante; y (iii) han apuntado algunas de las que podrían ser sus características constitutivas.

Por otra parte, no se ha acordado una definición, y por lo mismo, hay una serie de obras sobre las que no se tiene seguridad sobre si llamar CP, o no. A propósito de ello, ocurre que no se cuenta con un listado claro (elaborado con criterios y fuentes debidamente explicitadas y reflexionadas) de las CPs existentes; hay algunos avances en esa dirección pero esta es todavía una tarea pendiente. Adicionalmente, nunca se ha abordado el problema desde las

¹ ¿Qué es la NCCh? De entrada, puede decirse que es un movimiento histórico musical chileno, y también una sonoridad característica. ¿Cuál es su relación con las CPs? Al menos, que estas últimas nacieron al seno de aquella. Se trabajó con detalle sobre estas preguntas en uno de los apartados de los resultados. Consultar el índice, punto 5.3.2.2., para más detalle.

ciencias sociales². Asimismo, hay una escasa producción de fuentes propias; en general, entre los pocos abordajes que hay, todos recurren a los mismos documentos. Por último, suele estudiarse mucho la CPSMI o las CPs en el marco de la NCCh, pero muy poco la producción más reciente —que la hay: al menos cuatro obras en los últimos diez años³— y la relación que esta guarda con aquella tradición.

Ante tal estado del arte, el presente texto se propuso aportar a este debate desde una perspectiva sociológica, levantando datos propios, y apuntando a producir nuevo conocimiento sobre este objeto: las CPs, desde su comienzo hasta la actualidad.

Para ello, se utilizó el marco teórico que Becker desarrolla en *Los mundos del arte* (2008). Este enfoque propone fundamentalmente que toda obra de arte es fruto de la actividad cooperativa de una red de actores basados en formas convencionales de hacer las cosas y, por lo tanto, que el arte es siempre un producto social. Si los mundos del arte son aquello que da contexto y posibilidad a los trabajos artísticos, entonces su investigación consiste en reconstruir las condiciones sociales que hicieron posible a la obra.

Donde hay obra de arte, hay mundo del arte. Porque todo arte es, necesariamente, social. Por tanto, tras cada una de las CP existe algún tipo de actividad convencional desarrollada por una red cooperativa.

Pero ¿puede hablarse de un mundo del arte de las CPs en su conjunto? Hay razones para presumir que sí, que existe un mundo del arte medianamente compartido entre estas obras, es decir, uno específico para las CPs chilenas. De entre estas evidencias, quizás la principal está en el hecho de que existen varias obras que se han autodenominado como CP, lo cual sugiere que se establecen en una relación de identidad y diálogo con el resto de obras que, antes que cada una de ellas, emplearon ese título. Esa relación dialógica e identitaria entre las obras sugiere la existencia algún tipo de cooperación convencional mutua.

Esas cooperaciones y convenciones, soportadas por redes de actividades y actores, evidencian la existencia de un mundo del arte de las CPs. Y el propósito, aquí, es caracterizarlo (particularmente, como se verá, desde el punto de vista de su creación: el

² Esto es, considerando a las CPs como un todo. Existen abordajes desde las ciencias sociales aplicados a obras en particular, como los trabajos de Karmy (2011a, 2011b y 2014).

³ Para más detalle, ver la sección *Muestra* en el *Marco metodológico*, punto 4.6.

objetivo general es caracterizar el mundo del arte de la composición, o mundo de la composición, de las CPs).

Reconstruir el mundo de la composición de las CPs, esto es, indagar en sus condiciones sociales de posibilidad, ayudará a profundizar un debate sobre el que se ha ahondado poco y que permanece estancado, indicando algo cuya existencia se reconoce, pero no se sabe muy bien lo que es. El análisis de su mundo del arte debería permitir mitigar los vacíos de conocimiento anteriormente mencionados, y aclarar algunos de los equívocos actualmente presentes en el debate. Asimismo, esto dejará un registro de esta tradición, sobre la que se ha escrito poco, para así documentarla como institución artística.

Sobre esto, cabe mencionar que para construir la muestra de este estudio, se elaboró, de hecho, un catastro de las obras que podrían considerarse CPs, con criterios y clasificaciones claros, y por supuesto, como dicta el mandato de las ciencias sociales, explicitando las fuentes. Esto, igualmente, es una contribución al estudio de este objeto.

A propósito de lo anterior, esta investigación servirá para documentar la actualidad de las CPs, como también su desarrollo por fuera de la NCCh. Porque, a pesar de que en los últimos diez años se han compuesto al menos cuatro obras así autodenominadas (considerando solo a las que se han registrado en disco), no se ha escrito una sola línea bibliográfica al respecto. Si bien algunos autores, en uno u otro momento de la historia, han dicho que las CPs constituyen un proceso de composición vivo hasta la actualidad, ninguna bibliografía se ha hecho cargo empíricamente de ello, es decir, de integrar a su estudio composiciones recientes. Esta investigación sí lo hace.

Hubo, además, algunos desarrollos más conceptuales (sobre qué es lo docto y lo popular en las CPs, o qué es y cuándo inicia y termina la NCCh) dentro de los mismos resultados. La elaboración teórica no se limita a lo presentado en el marco teórico, que solo fue la base conceptual para comenzar la elaboración analítica.

Como ya se dijo, constituye un aporte ofrecer una mirada investigativa a este objeto desde la perspectiva particular de las ciencias sociales, como también lo constituye el hecho de hacerlo en base al levantamiento de información propia, permitiendo así renovar las fuentes que suelen usarse para investigar las CPs.

Hacia el final de este trabajo, podrán encontrarse los tres principales hallazgos a los que llevó esta investigación: (i) un modelo de la estructura básica de actores⁴ del mundo de la composición de las CPs, (ii) un modelo de la sociogénesis de las CPs, y (iii) una presentación del desarrollo histórico del mundo de la composición de las CPs, organizada sobre sus principales actores a lo largo del tiempo y también sobre una periodización de su historia en tres etapas (cada una de las cuales se caracterizó según un tipo de discurso hegemónico, como también según sus discusiones y tensiones, que les dieron movimiento y las hicieron —y siguen haciendo— cambiar).

Hay, por supuesto, varios hallazgos más, que podrían llegar a ser valiosos para cualquier tipo de público interesado en esta curiosa producción cultural que son las CPs y los temas que le son próximos, como también en la investigación en sociología del arte y la cultura, e incluso en los métodos cualitativos. Se confía en que el detallado índice situado en las primeras páginas sabrá ofrecerles una guía suficiente para encontrar lo que busquen.

Esta es, sobre todo, una tesis de sociología, pero que también hace aportes que podrían constelarse junto a la musicología y a la historia cultural chilena y latinoamericana.

Aquí va.

⁴ Los mundos del arte tienen tres pilares: sus actores, sus convenciones y sus actividades cooperativas. En el caso de esta investigación, se decidió estratégicamente concentrarse empíricamente en sus actores, para acceder, a través de ellos, a sus convenciones y actividades. Para más detalles, ver el *Marco teórico* y *Marco metodológico*, puntos 3 y 4 del índice.

2. ANTECEDENTES BIBLIOGRÁFICOS

Sobre las CPs no se han desarrollado demasiados estudios, al menos de forma directa. Por esta razón, en los antecedentes se incluye, además de las investigaciones y ensayos en las que se ha abordado este objeto directamente, también textos que lo revisan de modo indirecto (a través de estudios sobre la especificidad musical de la NCCh) o que toman una CP en particular, como estudio de caso.

Cada uno de estos tres modos de referirse a la CP fue organizado en una subsección. Y dentro de ellas, respectivamente, se reproduce, de cada uno de los textos revisados, la información más relevante para los intereses de investigación. A partir de este sondeo, hacia el final del capítulo, se realiza un balance del estado actual de estudios sobre las CPs.

2.1. LA CANTATA POPULAR COMO GÉNERO MUSICAL

La CP, como género, es un objeto sobre el cual no se ha escrito desde la sociología⁵. Los trabajos que se han propuesto trabajar sobre ella son ensayos, o bien investigaciones provenientes de la historia, el periodismo y la musicología.

*

Una primera referencia bibliográfica sobre las CPs se encuentra en el trabajo de Torres (1980). Se trata de un estudio exploratorio pero bien fundamentado sobre la NCCh. Aborda una caracterización general de la música de la NCCh como también aspectos más generales de esta, como las entonces nacientes CPs. Se circunscribe, especialmente, a la producción hasta 1973, pero igualmente incluye algunos elementos para pensar su desarrollo hasta 1980. Para ello, trabaja con documentos bibliográficos de tipo textual y audible, incluyendo material fonográfico (discos y cassetes)⁶.

⁵ En los siguientes subapartados se citarán los trabajos de Karmy (2011a; 2011b; 2014), socióloga y musicóloga que ha trabajado sobre las representaciones sociales y resignificaciones construidas a partir de una CP en específico, la CPSMI (1970). Sin embargo, lo que esta autora desarrolla es un estudio de caso, y no un abordaje del género CP.

⁶ Destaca en su texto un análisis propiamente musical: instrumentación y variedad tímbrica, texturas y contrapuntos, giros melódicos y modulaciones armónicas, distinción entre lo tradicional y lo novedoso, entre otras cuestiones. Todo esto alternado con antecedentes históricos para enriquecer su comprensión.

Aborda la especificidad musical de la NCCh, y la caracteriza como una que mezcla tradición y renovación: asimilación e identificación con las formas musicales de expresión rural, originalmente ligadas a la danza, y también un desarrollo, ensanchamiento y apertura al cambio de ella, trayéndola, entre otras cosas, al medio urbano, más bien centrado en las canciones. Tradición y renovación serían, según Torres, las características clave de la música creada por la NCCh (y en su marco, por extensión, también de las CPs).

El autor se propone estudiar las obras de gran formato surgidas al interior de la NCCh. Dentro de ellas, fija como hito el estreno de la CPSMI y desarrolla sus obras antecedentes. Realiza un análisis detallado de CPSMI. Afirma que la herencia de lo que esta obra propone musicalmente es importante para el futuro; *hace escuela*, según su expresión. Las CPs serían, desde entonces, un nuevo género, cuyo estreno y parangón está en la CPSMI. Con posterioridad, analiza más brevemente algunas obras que, ve, son herederas de este género fundado por Advis con la CPSMI. Se circunscribe en lo hecho hasta 1973.

Este texto reconoce a la CP como algo autónomo, un concepto en sí y diferente de otras expresiones musicales de gran formato en la música popular, como también de la música de tradición escrita (aunque dialoga, por supuesto, con ambas).

Además, distingue entre los ciclos de canciones y las CPs: con respecto a los primeros, afirma que “la canción es aquí el módulo de la estructura total: son canciones cada una de las partes constituyentes de la obra. (...) Entre una y otra canción no hay nexos ni hay, en general, materiales musicales comunes suficientes que provean a la obra de un sustrato musical que las unifique y ordene (la sustancia folklórica de todas las canciones es suficiente como factor de cohesión)” (1980, p. 55). Desde ese punto de vista se comprende mejor el aporte inédito que realiza Advis al panorama de obras de mayor formato dentro de la NCCh: desarrollo dramático, recursos técnicos y procedimientos compositivos que aúnan sus diferentes partes y, con ello, sus características “exceden con creces el marco de la canción popular” (1980, p. 57). Advis elabora el sentido de unidad de la obra desde la propia composición.

*

Un segundo texto relevante sobre las CPs es el libro de Carrasco (1988). Se trata de un libro testimonial, las memorias de quien fue el director musical del Quilapayún. No es lo que se diría un estudio sobre las CPs. No obstante, sí es un libro que elabora sobre la experiencia y

entrega valiosas reflexiones sobre las vivencias del conjunto musical más importante para la historia de las CPs, Quilapayún (intérprete de varias obras de este tipo, como se verá más adelante).

Desarrolla en detalle el contexto en que se concibe y luego desarrolla la idea de componer la primera CP, la CPSMI, de la que fueron sus primeros intérpretes. Luego, también narra la trayectoria posterior de este conjunto, en la que continuaron al menos por dos décadas más trabajando, entre otras cosas, en nuevas CPs. Todo esto constituye un documento testimonial de primera fuente que ha sido de importancia para esta investigación.

En medio de esa narración, hay algo de desarrollo reflexivo sobre el concepto de CP. Se elabora el sentido que tuvo para el Quilapayún el trabajo con este tipo de obras.

Para ello, en primer lugar, reflexiona sobre la importancia de la CPSMI, esto es, cuáles son las características que la sitúan como hito. Sobre ello, afirma que uno de sus atributos más destacables es su bien lograda síntesis entre lo que Carrasco llama música culta y música popular de raíz folclórica. Ello sería una característica clave en el desarrollo de todas las CPs en las que trabajaron: “es absurdo seguir levantando murallas inútiles: la música culta necesita raíces, la música popular necesita alas, una quiere adentrarse en la tierra para extraer de ella una fuerza que el individuo solo no es capaz de crear, la otra necesita echarse a volar hacia un amplio espacio, donde todo lo que ella contiene, aparezca liberado, ambas se pueden complementar perfectamente, y eso es lo que hemos estado tratando de hacer nosotros, trabajando en la línea del género cantata” (Carrasco, 1988, p. 208)

Como queda a la vista en la cita anterior, para este autor, otro atributo destacable de la CPSMI es que, gracias a aquella síntesis entre lo culto y lo popular (según sus términos), esta obra inaugura un género. Un nuevo género que comienza con la CPSMI y con *Advis*, pero que pronto les trasciende, apareciendo nuevos compositores y nuevas obras, así como también nuevos recursos técnicos y, en suma, innovaciones obra a obra.

Junto con esta idea de la síntesis entre las músicas culta y popular de raíz folclórica (o, como también la llama el autor, entre lo ajeno y lo propio), Carrasco identifica que otra característica de las CPs es *reinventar la pólvora*: “Nosotros, latinoamericanos, estamos obligados a reinventar una y otra vez la pólvora, hasta que nuestra cultura se eleve a partir de su propia originalidad y no como simple copia o vacía importación de lo ajeno. La “Cantata

Santa María" fue una de esas maneras de inventar la pólvora. Sin excesivas ambiciones formales o técnicas, revolucionó muchas cosas en nuestro ambiente musical y quedó como ejemplo que todavía sigue tratando de ser superado. El problema de las vanguardias es completamente ajeno a nuestra realidad, la cual, antes que ese tipo de problemas, necesita plantearse seriamente el más elemental de la elaboración de un pasado que sustente una tradición. Después de años de funcionamiento de los servicios de extensión musical en nuestro país, la "Cantata", en algunas semanas, le enseñó a nuestro pueblo lo que era una "cantata" y qué sentido tenía hacer obras como esta. Por eso, recrear, parece ser la mejor manera de asimilar lo ajeno" (p. 158).

*

Salas (2003), en su ensayo sobre la NCCh, se refiere a la aparición de cantatas en su seno. Al narrar su historia, inmediatamente interpreta su surgimiento como respuesta a una necesidad latente entre los músicos de la NCCh de evolucionar y progresar —las palabras son de Salas—, de alcanzar un sentido artístico mayor y no quedar eternamente confinados a una música exclusivamente panfletaria. En este sentido, Salas ve en estas obras un intento de superación; aunque matiza este juicio, luego, preguntándose si es que el avance hacia formas musicales más complejas constituye necesariamente una forma de progreso.

Documenta sus afirmaciones con algunos antecedentes de obras previas, que ya permitían avizorar la creciente urgencia que entre los músicos populares del sesenta latía por alcanzar formatos más extendidos. Por otra parte, más allá de mencionar que su formato y extensión son mayores a los de una canción, no indica cuáles son las características con que debería definirse a una cantata. Tampoco utiliza la categoría de *CP*, sino que utiliza el genérico, *cantata*, sin apellidar.

Este texto representa bien una de las interpretaciones que existen sobre el surgimiento de las CPs al seno de la NCCh, que es la interpretación evolucionista. Ella, por supuesto, debe tomarse con cuidado y distancia crítica, ya que el concepto de *evolución* en las cuestiones relativas al arte, las humanidades y las ciencias sociales es controversial.

*

En el breve pero valioso ensayo de Norambuena et al. (2008), vienen a sistematizarse una serie de cuestiones que ya se insinuaban en otros trabajos, pero permanecían sin ordenar. Estas ideas constituyeron una base importante para el presente estudio.

Estos autores identifican la composición de CPs como un proceso vivo, en permanente renovación, sostenido en Chile, arguyendo en favor de que la CP chilena se mantiene, desde su aparición, como un eje constante a lo largo de la historia musical del país.

El texto entrega una definición de la cantata (a secas) según las características de su original barroco en Europa. Ahora, respecto a la CP en específico, no hay definición, pero sí el desarrollo de algunos antecedentes que ayudan a explicar su surgimiento. Los construye a base de otras obras musicales publicadas previamente, que comparten tanto la búsqueda de mezclar elementos doctos y populares, como también la de alcanzar formatos de extensión temporal mediana. Sobre estos datos, los autores buscan respaldar la hipótesis de que entre los músicos de los sesenta en Chile y América Latina, se compartía la necesidad de superar los límites formales de la canción popular, tradicional o folclórica.

Luego entrega un breve análisis de las características estructurales de la CPSMI (1970). No es explícito en si su molde es lo que define al rótulo; pero sí es enfático en identificarla como un hito histórico: habla de lo seminal que fue su ejemplo, de que con ella surge un nuevo género musical, y de su valor como patrimonio chileno. Sostiene que esta obra habría animado numerosas creaciones análogas, dando forma a un proceso en permanente crecimiento, hasta su corte abrupto y obligado por el golpe militar de 1973. No obstante, en 1978, se estrena la *Cantata de los Derechos Humanos*, lo que el texto identifica como un nuevo hito de revitalización para este género local. Afirma que este es un proceso vivo y en permanente renovación, pero no ahonda en esta idea.

Como fortalezas de esta nueva expresión musical, se destaca la unión de músicos del mundo docto y del folclórico popular, logrando así un producto artístico inclasificable bajo ese acostumbrado binomio, de originalidad inusitada en la historia musical chilena, capaz de sintetizar —según afirman Norambuena et al. (2008)— nuestra identidad como sociedad.

No obstante los aportes de este ensayo, no define con claridad cuáles son las características que delimitan a las CPs. A raíz de esto, el texto cae en algunos equívocos, al confundir CPs,

obras de música popular de mediano alcance y obras de fusión docto popular⁷. Por ejemplo, al constatar el impulso que la CPSMI (1970) tuvo en la creación de nuevas obras, enlista algunas creaciones populares de extensión mediana, pero no afirma claramente si deben todas ellas juzgarse como CPs.

*

En su tesis de licenciatura en historia —sobre la canción política en el marco de la NCCh entre los años 1969 y 1973—, Guzmán (2011) dedica un subcapítulo especial a las cantatas.

También refiere a estas como un género musical. Afirma, aunque no ahonda en ello, que la cantata es una confluencia de elementos tradicionales y modernos. Luego de hacer una breve mención a su estructura original barroca, el autor enlista algunas de las características de este género: que esgrime una denuncia sostenida en una investigación histórica, que en él existe cruce de lo culto y lo popular, y que constituye una obra de música intermedia (por recurrir a los tratamientos propios de la música docta sin abandonar por ello el carácter masivo de su difusión)⁸.

No utiliza el apellido de popular, habla de la cantata en general. Así, al hablar del género, más que de la CP, termina refiriéndose a la cantata chilena, sin discriminar si las obras se realizaron en un contexto convencionalmente docto, o si en ellas existió fusión con elementos de la música popular o tradicional. Por ejemplo, clasifica en una misma categoría a las obras de Dussuella, de Ortega (previo a *La Fragua* (1973)) y Advis. Además, incurre en algunos errores históricos, como atribuir a los intérpretes la composición de algunas obras que no son exactamente de su autoría creativa⁹.

⁷ Puede argumentarse que no toda obra de duración mediana ni de fusión docto-popular constituye, necesariamente, una CP. Por ejemplo, obras de media duración como *El Sueño Americano* de Patricio Manns o *La Población* de Víctor Jara, que no incorporan instrumentación ni técnica propia de la tradición académica escrita ¿deberían considerarse CPs, o más bien, como sugieren Torres (1980) y Orrego Salas (1985), ciclos de canciones? Puede argumentarse similar con respecto a lo segundo ¿constituye toda obra que fusione elementos de las tradiciones así llamadas docta y popular una CP? Probablemente no. Valenzuela (2016), por ejemplo, identifica que la fusión entre elementos de una y otra tradición ha estado presente en numerosas cantatas latinoamericanas, incluso antes de la CPSMI.

⁸ La idea original es de Eduardo Carrasco: “acercar los modos de expresión populares a formas más cultas sin abandonar el carácter masivo de la difusión, lo que equivale a crear una música culta no elitista” (1982: 28).

⁹ “Las obras más trascendentales y que serán analizadas son las compuestas por Quilapayún, que son: Cantata Santa María de Iquique, Cantata Popular Vivir como él y La Fragua” (Guzmán, 2011:75)

Centra su análisis en las cantatas *Santa María de Iquique* (1970), *Vivir como él* (1971), y *La Fragua* (1973). Utiliza como unidad de análisis solamente al contenido verbal, preocupándose de explicitar los discursos políticos de cada obra. En cuanto a lo musical, se limita a comentarios breves y aislados, como por ejemplo que la instrumentación andina en la *Cantata Popular Santa María de Iquique* (1970) evoca estéticamente al escenario pampino. Concluye atribuyendo un contenido de memoria histórica y llamado a la unidad del pueblo trabajador en la primera cantata, compromiso revolucionario internacional, en la segunda, y un relato histórico sobre las luchas populares y la transición desde la sociedad chilena de clases hacia el naciente socialismo, en la tercera.

*

García (2013), en su libro sobre lo que llama *la canción social* en Chile, dedica un apartado específico a las cantatas desarrolladas en el contexto de la NCCh. En él, emplea como fuentes de información letras de las obras, testimonios de los músicos y archivos de prensa. Escribe un ensayo de interpretación concentrado, sobre todo, en ese tipo de datos: los verbales.

Organiza antecedentes de obras que influenciaron la composición de cantatas desde la NCCh. También menciona algunas obras creadas en paralelo y que, sin ser cantatas propiamente tal, son comparables a estas pues comparten la inquietud por un formato más grande. En ese marco, afirma que es en la década del sesenta que surgen los formatos de mayor extensión en la música popular nacional. Al igual que Norambuena (et al., 2008), plantea que en esos años urgía la comunicación de mensajes que no cabían en una canción.

García (2013) califica a la cantata como un género. Sin embargo, no discrimina entre los términos *cantata* y *CP*. No problematiza esa diferencia terminológica. Lo que hace es tomar por objeto las cantatas compuestas al alero de la NCCh; y en su desarrollo, destaca particularmente a dos compositores que, según su juicio, descollan en la escena: Luis Advis y Sergio Ortega. Se detiene, luego, a analizar las cantatas que ellos compusieron durante los tres primeros años de los setenta.

Marca a la CPSMI (1970) como un hito, valorándola como una creación particularmente bien lograda. Indica, además, que esta obra constituye el principal parangón para el género, aquella frente a la que se mide todo el resto. Con el resto de la producción de Advis y Ortega, es más bien descriptiva, aportando datos históricos sobre sus obras y biografías. También se

detiene en citas en primera persona de ambos compositores, en las que cada uno desarrolla la relación que su actividad artística tiene con la política.

*

El artículo de Guerrero (2013) pone en comparación a dos cantatas latinoamericanas de los años sesenta que mantuvieron notables diferencias con sus predecesoras locales: la argentina *Cantata Laxatón* (1972) de Les Luthiers (1965) y la CPSMI (1970), de Luis Advis. Problematiza el hecho de que una y otra hayan recurrido al mismo concepto, *cantata*, siendo tan diferentes temáticamente la primera recurre al humor y la ironía, y la segunda, a la denuncia y crítica política.

La autora reconstruye brevemente los antecedentes históricos de la cantata en occidente, siendo clara en entregar las características que la distinguen en sus inicios barrocos (similar a Norambuena et al., 2008), como también en afirmar que hacia el siglo veinte la experimentación y gran variedad de obras producidas hacen perder al género cantata su significado original.

Realiza un análisis musicológico de cada obra por separado, desentrañando las partes que la estructuran, interpretando la función o intención de cada una, y deteniéndose también en la instrumentación.

Al igual que Norambuena et al. (2008), reconoce autonomía al concepto de CP, cuyo hito fundacional sería el estreno de la CPSMI (1970). Al mismo tranco histórico adhiere las obras *Canto para una semilla* (1972), también de Advis, y la *Cantata de los Derechos Humanos* (1979) de Alejandro Guarello. El aporte inédito del texto es argumentar —y ya no sólo sugerir o indicar— que la CP constituye un género musical, diferente de la cantata sin apellidar, y cuya característica distintiva vendría a ser, según afirma, la temática de denuncia política y social. También, aunque de manera no sistemática, el escrito aporta elementos para su caracterización como forma o estilo.

*

Valenzuela (2016), en su tesis de magister en artes con mención en composición musical, sistematiza los antecedentes de la cantata en Chile para proponer una composición de su autoría¹⁰ que se enmarque en esta tradición.

Se refiere a la cantata como una forma estructural para hacer música, y también como un género musical. A lo largo del texto hace constante énfasis en que esta estructura musical puede potenciar los efectos comunicativos del texto. Luego, al realizar una revisión histórica subcontinental y nacional del desarrollo del género, destaca la importancia del argumento temático sobre el que se organiza la narración de la obra, reafirmando la centralidad que este ha tenido en la tradición latinoamericana.

Desarrolla con detalle los antecedentes históricos del género cantata, desde su inicio barroco. Cita tipos de cantata, variaciones que con el tiempo se fueron haciendo en su estructura típica, y autores representativos de cada momento en su desarrollo. Se detiene en los siglos XIX y XX, primero en occidente y luego, particularmente, en América Latina y Chile. Afirma que, históricamente, la composición latinoamericana de cantatas ha estado marcada por la reunión de elementos vernáculos y doctos¹¹, con lo cual, este formato ha sido una y otra vez escogido para atender el problema de una música de identidad mestiza (Valenzuela, 2016).

Destaca en su texto la sistematización de un cuadro que reúne varias de las cantatas compuestas por chilenos (Valenzuela, 2016), lo cual constituye un aporte inédito. No obstante, hay vaguedades¹² en la breve descripción que entrega para cada una. Por otra parte, no va más allá del año 1987.

Se detiene en la CPSMI (1970), celebrando de ella lo que interpreta como una bien lograda síntesis entre sonoridades tradicionales altiplánicas y barrocas europeas. Hace un ejercicio similar con el *Canto para una Semilla* (1972), del que destaca su fusión docto popular, logrado a través de ritmos y giros de carácter folclórico.

¹⁰ Se trata de la Cantata *El Cobre, 28 de marzo de 1965*, para orquesta, coro mixto y cantor popular.

¹¹ Con la salvedad de que, hasta antes de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* (1970), la inclusión de elementos locales tuvo generalmente que ver más con la palabra (temática, argumento, idioma) que con la música. Por ejemplo, la instrumentación siempre se mantuvo apegada al dictado europeo.

¹² Entrega información disímil para cada obra. En algunas menciona exclusivamente la autoría del texto, en otras sólo la instrumentación, o los intérpretes para los que fue compuesta la obra, o si se trata de una creación con intencionalidad política o no. También incluye obras inéditas o jamás estrenadas.

Si bien utiliza la categoría CP para referirse a algunas de las obras que cita, como las de Advis, no problematiza la diferencia que esta etiqueta tendría con la de *cantata* a secas. En su cuadro de cantatas, mezcla obras de ambos tipos, populares y genéricas. Además, incluye algunas cantatas inéditas, inconclusas, o jamás estrenadas.

*

El trabajo de Cerda (2017) es una tesis de grado en historia del arte, dedicada a la NCCh y la CP; concepto —este último— que reconoce, dándole un uso diferente que al de cantata a secas (pero sólo implícitamente, pues no se aventura con una definición del mismo).

Se refiere a la CP como una forma musical. Además, la indica como la forma más original desarrollada por la NCCh. Esto, porque en ella se difumina la frontera entre la música docta y la popular.

Reconstruye algunos antecedentes de la CP, entre los que menciona a la así llamada vanguardia musical docta de los años sesenta en Chile, en quienes ya existía un ánimo por incorporar en sus composiciones algunos elementos del folclor. Por otra parte, los músicos de la NCCh habrían hecho lo propio, acercándose a formas más bien propias de la música docta, mencionando los casos de Violeta Parra, Ángel Parra, Patricio Manns. También menciona brevemente los comienzos barrocos de la cantata.

Elabora un listado de las CPs existentes; sin embargo, no explicita los criterios ni las fuentes que guiaron su construcción. Luego, realiza un análisis de cada una, aunque con cierta disparidad, profundizando más en algunas obras y menos en otras, sin tampoco justificar esa decisión. En aquellas que le merecieron más atención, indaga en su estructura, historia, y simbolismo, citando datos históricos y de las partituras. Ahonda exclusivamente en tres cantatas de Advis (CPSMI (1970); *Canto para una semilla* (1972); *Tres tiempos de América* (1986)). Para el resto, sólo entrega un breve comentario sobre su historia y estructura, mucho más acotado.

Al finalizar su análisis, hace referencia a lo que denomina como otras obras de gran formato de la NCCh, que, sin ser propiamente cantatas —según afirma—, nacen como consecuencia de este diálogo entre música académica y popular. De entre ellas, destaca la obra *La Población* de Víctor Jara.

No obstante el estilo más ensayístico que científico, esta es la única bibliografía disponible que ofrece comentarios sobre la estructura interna de las CPs. Otros de sus méritos son diferenciar explícitamente entre CPs y cualquier otra obra de mayor duración creada por la NCCh, como también identificar la composición de este tipo de obras como un proceso irregular pero constante en la historia musical chilena (en lo que coincide con Norambuena et al., 2008).

2.2. EL CRUCE DOCTO-POPULAR Y LA ESPECIFICIDAD MUSICAL DE LA NCCH¹³

Hay textos que no han tomado directamente a la CP como objeto de estudio, pero que sí suelen trabajarla de forma indirecta y, con ello, hacen algunos aportes a su comprensión. Buena parte de estos textos trabajan la especificidad de la música hecha por la NCCh y particularmente su cruce entre lo docto y lo popular.

*

En su ensayo, el compositor Juan Orrego Salas (1985) se propone la tarea de caracterizar musicalmente a la NCCh, aportando con una definición de lo que distintivamente sería su lenguaje musical específico.

Constata que a mediados de los sesenta, en el marco de un proceso de creciente ensanchamiento de herramientas expresivas entre los músicos de la NCCh, comienza a recurrirse a formas de largo aliento, cuyos primeros ejemplos identifica en Ángel Parra y Patricio Manns. Como ya había hecho Torres (1980), llama a este tipo de obras *ciclos de canciones*, unificadas todas por una temática en común. También, constata el cruce existente entre lo docto y lo popular, identificando, en compositores como Sergio Ortega, una creciente colaboración entre la academia y los conjuntos y trovadores de la NCCh.

Se detiene en la CPSMI (1970) de Luis Advis, afirmando que con ella inicia el desarrollo del género CP, del que algunos otros —él incluido— se vuelven continuadores. Este género

¹³ Téngase en cuenta que más adelante, en el apartado de resultados, específicamente en el punto 5.3.2.2.2. (ver el índice), hay un desarrollo mucho mayor de este tema, que es mayor porque hay elaboración propia y levantamiento de hipótesis hecha por el autor de estas líneas. En cambio, en el presente apartado, solo se presentan los antecedentes bibliográficos que han tratado el tema, de manera apegada a lo que, en efecto, cada texto citado propone.

naciente habría rebasado los ciclos de canciones, al mismo tiempo que se diferenciaría de lo que llama música de compromiso (obras académicas de mediana extensión con contenido verbal político), constituyendo, así, algo nuevo. Entrega un breve análisis de la obra, caracterizándola, a modo de argumentar que su innovación fue tal que en ella se marca el hito fundante de un nuevo género. Esta diferenciación entre CPs, ciclos de canciones y música de compromiso, constituye un valioso aporte a la discusión, que sin embargo ha sido poco recogido por textos posteriores.

*

Aún más específicamente que Orrego Salas (1985), Becerra-Schmidt (1985) ha escrito sobre el diálogo entre música docta, académica o de tradición escrita —de un lado—, y música popular, tradicional o folclórica —del otro—, al seno de la NCCCh. Más de una vez se ha identificado a este cruce como un elemento constitutivo de su música.

Entrega una breve definición de lo que entiende por cada uno de estos dos mundos musicales, realizando también una crítica a la rigidez con que acostumbran utilizarse para clasificar músicas.

Describe tanto el acercamiento que la música docta ha tenido a los elementos tradicionales latinoamericanos, como también el que han realizado los músicos populares a las formas de la primera. Aporta, asimismo, datos sobre sucesos históricos que posibilitaron ese encuentro, antecedentes directos e indirectos, mencionando obras, autores, instituciones, hitos. Esto último constituye un aporte inédito hasta el año en que escribió. Finalmente, hace énfasis en la colaboración de músicos con formación académica y a conjuntos de músicos populares como variable explicativa para la aparición de las CPs.

*

Peña (2014) también aborda el problema del cruce entre lo docto y lo popular. En su artículo, aborda tres de los principales casos de compositores académicos que colaboraron con los conjuntos populares de la NCCCh: Luis Advis, Sergio Ortega y Gustavo Becerra-Schmidt.

Aporta datos históricos y citas de primera fuente de los tres compositores escogidos, para profundizar en los motivos que permitieron su acercamiento a la música y músicos populares.

Además, profundiza en la especificidad de la recepción que la NCCh hace de lo docto y de lo popular.

Finalmente, cierra el trabajo desarrollando tres formas diferentes de entender el vínculo entre lo estético y el compromiso sociopolítico —con un representante en cada compositor—, vínculo en el cual puede o no jugar un rol importante una síntesis entre elementos doctos y populares.

2.3. ESTUDIOS DE CASO: *CANTATA POPULAR SANTA MARÍA DE IQUIQUE, CANTO PARA UNA SEMILLA Y LA FRAGUA*

Por último, existen estudios de caso, artículos que han tomado por objeto a alguna CP en específico.

*

Osorio (2006) escribe un artículo sobre *Canto para una semilla* (1972) de Luis Advis. Inquiere en la obra a partir de algunas inquietudes planteadas desde los estudios culturales.

Desarrolla una reflexión a partir de antecedentes históricos sobre la obra y el compositor, además de detenerse en el contenido del texto. Para ello, pone especial atención en el orden narrativo que escoge Advis.

A partir de este material, el autor busca ver una expresión del proceso de modernización vivido alrededor de la mitad del siglo veinte chileno en el contenido poético de las décimas de Violeta Parra, por un lado, como también en la vinculación entre música culta y popular presente en la musicalización que de ellas hiciera Luis Advis, por el otro.

*

El estudio de Herrera (2011) está centrado en la construcción y aplicación de un marco teórico-metodológico para el estudio profundo de la relación entre música y política, considerando tanto la palabra como el sonido, aplicado al caso de *La Fragua* (1973) de Sergio Ortega. Es una investigación desarrollada desde la musicología, que se vale de citas en primera persona del compositor, antecedentes históricos, análisis del texto, y un análisis semiológico de su música aplicado a cuatro canciones de la obra.

En el marco de este trabajo, la autora dedica algunas páginas a abordar el sentido que para el compositor tuvo la elección de escribir esta obra como una CP, para lo cual reflexiona interpretativamente sobre algunos testimonios del mismo.

*

Los trabajos de Karmy se han abocado específicamente al estudio de la insigne CPSMI (1970) desde una perspectiva que mezcla musicología y sociología.

En un primer artículo (2011b) toma por objeto una reversión de esta CP denominada *Cantata Rock Santa María de Iquique* (2009), arreglada ahora para interpretarse en ese estilo. En ella, ve la vigencia de esta obra cuarenta años después de su estreno, a través de las numerosas instancias en que se ha reversionado la obra, en general, y en la Cantata Rock y su resignificación a través de sonoridades más próximas a una nueva generación, en particular. Se detiene en algunos fragmentos de esta nueva versión de la obra, sobre las que —desde la semiótica musical— analiza sus relaciones intertextuales, tanto con la obra original como con otras. Busca esclarecer cómo sus variaciones armónicas, melódicas, dramáticas y sobre todo, estilísticas, proponen nuevos significados al oyente.

En otro artículo posterior (2014) se propone comprender el impacto que la CPSMI tuvo al momento de su estreno, hurgando en lo que teóricamente denomina sus significaciones y representaciones. Esto, a través del análisis del contenido poético de la obra, entrevistas a algunos músicos, y documentos históricos. Refiere a cómo la obra es socialmente significada durante los años de la Unidad Popular, pero también a como la escucha de la obra logra resignificarse hacia nuestros días. Luego se detiene en el imaginario del obrero pampino que es propuesto por los textos de esta CP, mediante el análisis de tres canciones en particular.

2.4. BALANCE

2.4.1. LAS CANTATAS POPULARES SON ALGO EN SÍ ¿PERO QUÉ?

Son pocos los textos (Orrego Salas, 1985; Carrasco, 1988; Norambuena et al., 2008; Cerda, 2017) que trabajan la composición de CPs como un proceso constante, quizás irregular, pero sostenido a lo largo de la historia musical chilena, desde el estreno de la CPSMI (1970) hasta

la actualidad, de modo tal que lo toman como objeto de estudio en sí: como proceso de mediana duración. El resto por lo general acota su análisis al periodo previo al golpe militar (Torres, 1980; Salas, 2003; Guzmán, 2011; García, 2013; Valenzuela, 2016), o particularmente a la CPSMI (1970) (Guerrero, 2013).

Sólo algunos reconocen, implícita o explícitamente, la autonomía del concepto de CP, indagando en su especificidad y dándole un uso distinto del genérico *cantata*, sin apellidar (Torres, 1980; Orrego Salas, 1985; Norambuena et al., 2008; Guerrero, 2013; Cerda, 2017). A esta autonomía a veces se le asigna la estructura de un género (Torres, 1980; Orrego Salas, 1985; Norambuena et al., 2008; Guerrero, 2013) o de una forma (Cerda, 2017). En cualquier caso, no se entregan razones que defiendan el uso de esa u otra etiqueta. Se reconoce la emergencia de la CP como *algo en sí*, pero no se tiene claridad de cuál es la forma que toma su existir independiente.

Existen dos caracterizaciones especialmente recurridas: (i) su extensión temporal mediana (Torres, 1980; Norambuena et al., 2008; Guzmán, 2011; García, 2013), y (ii) la fusión de elementos de la música docta con otros de la música tradicional popular (Torres, 1980; Carrasco, 1988; Norambuena et al., 2008; Guerrero, 2013; Valenzuela, 2016). Estas definiciones se han prestado para confusiones, toda vez que no se diferencia con claridad entre CPs y otros tipos de obras con presencia de fusión docto-popular o una duración más extensa que la acostumbrada para el formato canción, como ocurre en el caso de Norambuena et al. (2008). Cerda (2017) aporta a este respecto, al separar explícitamente lo que serían las CPs de otras obras de gran formato desarrolladas por la NCCh. Torres (1980) y Orrego Salas (1985), por su parte, realizan diferencias entre los ciclos de canciones, la música académica de compromiso, y las CPs; tres formatos que, aunque cercanos, serían distintos.

Adicionalmente, Guerrero (2013) afirma que una de las particularidades que define a las CPs es la inclusión de temáticas de insurgencia política. A su vez, Carrasco (1988) las define como una forma de recrear lo ajeno a través de lo propio o, según la metáfora que propone, de *reinventar la pólvora*. En una línea similar, también se le ha caracterizado como música intermedia, o “docta no elitista” (Guzmán, 2011).

Otros intentos por definirla quedan, por lo general, demasiado apegados a su hito fundacional: pretenden describir al conjunto de CPs a través de la caracterización particular

de la CPSMI (1970). Esto se vuelve problemático al considerar que existen obras como *Américas* (1979) de Gustavo Becerra-Schmidt y *Canto para Bolívar* (1982) de Juan Orrego Salas, ambas autodenominadas CPs, que no replican esa misma estructura. Sobre ellas se ha escrito muy poco.

Por otra parte, hay estudios que no utilizan el concepto de CP, y otros que sí lo hacen pero sin problematizar la diferencia terminológica entre este y el de cantata en general. Unos y otros, más bien, toman por objeto a las cantatas chilenas (Guzmán, 2011; Valenzuela 2016) o a las cantatas compuestas en el contexto de la NCCh (Carrasco, 1988; Salas, 2003; García, 2013). El problema con lo primero es que no reconoce la emergencia de las CPs como camino creativo independiente y autónomo. Con lo segundo, sucede que existen cantatas que fueron compuestas e interpretadas con posterioridad al marco temporal definido por la NCCh en su acepción de movimiento histórico, que quedarían excluidas por una definición de ese tipo.

En los estudios de caso puede verse una mayor variedad. Algunos toman una determinada obra como un medio para enarbolar reflexiones más generales, al considerarlas expresivas de abstractos como la modernización (Osorio, 2006) o la relación música-política (Herrera, 2011). Los estudios de Karmy (2011a; 2011b; 2014), por otra parte, se centran en el impacto, las significaciones y resignificaciones de una obra en particular.

Las fuentes en que estos estudios se basan son (i) el contenido verbal de las obras (Osorio, 2006; Guzmán, 2011; Herrera, 2011; García, 2013; Karmy, 2014), (ii) breves testimonios de los compositores (Herrera, 2011; García, 2013; Peña, 2014), (iii) documentación histórica (Torres, 1980; Osorio, 2006; Guzmán, 2011; Herrera, 2011; García, 2013; Peña, 2014; Cerda, 2016), (iv) documentación discográfica (Torres, 1980; Becerra-Schmidt, 1985; Orrego Salas, 1985; Salas, 2003; Norambuena et al., 2008; Guzmán, 2011; García, 2013; Peña, 2014; Valenzuela, 2016; Cerda, 2016), y (v) la estructura musical de las obras (Torres, 1980; Becerra-Schmidt, 1985; Orrego Salas, 1985; Norambuena et al., 2008; Herrera, 2011; Karmy, 2011; Guerrero, 2013; Cerda, 2017). Agréguese, además, casos (Orrego Salas, 1985; Becerra-Schmidt, 1985; Carrasco, 1988) en los que los autores son, a la vez, actores del mismo proceso, gracias a lo cual añaden a los documentos disponibles su propio testimonio como fuente de información —en lo que podría venir a interpretarse como una observación

participante—. Por último, Karmy (2011a; 2011b; 2014) es la única autora que utiliza entrevistas en profundidad diseñadas por ella misma.

Los antecedentes históricos de la CP están relativamente bien cubiertos. Se ha reconstruido brevemente el desarrollo de las cantatas en occidente, desde el barroco a la contemporaneidad (Norambuena et al., 2008; Guerrero, 2013; Valenzuela, 2016), como también su asimilación en Chile y América Latina (Valenzuela, 2016). Igualmente, se han documentado sus predecesores locales, en los dos ejes con que acostumbra se le caracteriza: obras previas en que lo docto y lo popular se entremezcla (Becerra-Schmidt, 1985; Orrego Salas, 1985; Norambuena et al., 2008; Peña, 2014; Valenzuela, 2016; Cerda, 2017), como también casos en que la música popular chilena aspiró a obras de mediano formato (Torres; 1980; Orrego Salas, 1985; Salas, 2003; Norambuena et al., 2008; García, 2013; Cerda, 2017). Respecto de esto último, se ha interpretado que en la década del sesenta existió entre los músicos populares del país, como sentimiento latente, la necesidad de medios expresivos más extensos, y con ello, una insuficiencia del formato canción (Carrasco, 1988; Norambuena et al., 2008). García (2013), por ejemplo, documenta la primera obra popular de mediana extensión, dentro de la música nacional, en esta década. Salas (2003) va más lejos, asegurando que aquel desasosiego musical obedece a una necesidad por evolucionar¹⁴, por superarse artísticamente.

El momento fundante suele reconocerse en el estreno de la CPSMI (1970), obra unánimemente tomada como un hito. Esto, en varios sentidos: por su particularmente bien lograda síntesis entre sonoridades tradicionales y doctas (Carrasco, 1988; Valenzuela, 2016), por llevar la fusión entre estas a un punto en que hace a la obra inclasificable en uno de los extremos del binomio docto/popular (Norambuena et al., 2008), por la presunta creación de un nuevo género musical (Torres, 1980; Orrego Salas, 1985; Carrasco, 1988; Norambuena et al., 2008; Guerrero, 2013), por ser la forma más original que haya creado la NCCh (Cerda, 2017) o por ser reconocida en su campo como el principal parangón para toda la producción posterior de cantatas (Torres, 1980; García, 2013).

¹⁴ Como se dijo más arriba, es Salas quien ocupa este concepto, *evolucionar*, lo que representa un discurso sobre las CPs (que es una «evolución» que realiza la NCCh, desde las canciones hacia otra cosa mayor y mejor), pero que debe ser tomado con precaución y distancia crítica: el concepto de *evolución* en el arte y las humanidades es controversial y representa ciertos peligros de interpretación.

Un segundo hito es fijado en el estreno en 1978 de la *Cantata de los Derechos Humanos*. (1979)¹⁵, por reavivar el proceso (Norambuena et al., 2008); demostrando, de alguna manera, que las CPs no eran —a esas alturas de la historia— una nostalgia patrimonial de lo que pudo haber sido la Unidad Popular, ni tampoco una exclusividad de la NCCh, sino un desafío que había que mantener vivo. Fue una invitación a eso.

2.4.2. BRECHAS, VACÍOS Y OPORTUNIDADES DE INVESTIGACIÓN

Metodológicamente, el problema de la CP se ha tratado desde ensayos, estudios musicológicos y secciones de trabajos abocados a la NCCh. A excepción de los textos de Karmy (2011a; 2011b; 2014) —en que trabaja sobre un caso particular y no las CPs en general—, no existe abordaje alguno realizado desde las ciencias sociales.

En general, la producción de información propia escasea. De entre los autores citados, nuevamente, sólo Karmy (2011; 2014) elabora sus propias entrevistas. El resto ha acudido a las fuentes documentales disponibles, sobre las que urden una descripción y levantan algunas hipótesis. Ha existido una escasa renovación de las fuentes.

Por otra parte, no existe una visión transversal y asentada con respecto a que las CPs constituyen un proceso de mediana duración, extendido por varias décadas. Ni con respecto a que constituyen un fenómeno autónomo.

Del mismo modo, si bien hay aportes para su caracterización, no existe una definición clara de qué son las CPs. Suele describirse a partir de sus antecedentes, o indicarse, de forma aislada, algunos de sus rasgos constitutivos —descripciones que, como se vio, no siempre coinciden—. Así, parece no haber claridad sobre *qué es* la CP.

Finalmente, y como síntoma de lo anterior, no existe un listado riguroso de las CPs actualmente existentes en Chile. Sí existen, sin embargo, acercamientos a esto, como los elaborados por Valenzuela (2016) —para las cantatas chilenas— y Cerda (2017) —para las

¹⁵ Esta se estrenó en la Iglesia Catedral de Santiago, en noviembre de 1978, por encargo de la Vicaría de la Solidaridad para inaugurar el Simposium Internacional sobre Derechos Humanos. Es decir, fue interpretada en Chile durante la dictadura. Sobre este hecho se volverá en el apartado de resultados de este texto.

CPs—; ninguno de los cuales explicita los criterios ni las fuentes en que se basó su construcción.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. MUNDOS DEL ARTE

Se ha tomado como principal referencia teórica el concepto de *mundo del arte* (MDA, en adelante) propuesto por Becker (2008).

Un MDA es la actividad cooperativa de una red de personas que tiene como resultado una obra de arte. Las personas de esta red cooperan mediante formas convencionales de hacer cosas. Es decir, un MDA implica formas de cooperación que se repiten, se hacen rutinarias, y constituyen patrones de actividad colectiva. Así, los MDA dan contexto y posibilidad a los trabajos artísticos.

El principio de análisis que ofrece este concepto es más social y organizacional que estético. Es más un estudio de la red de cooperación que hace posible al arte, que sobre el genio del artista y la agudeza de su obra. Becker persigue una sociología del trabajo artístico, una sociología de las ocupaciones aplicada al arte, buscando reconstruir la red de cooperación que propició las condiciones para una determinada creación (2008).

Este concepto ofrece un potente rendimiento teórico-metodológico para un abordaje sociológico de las artes (Tham, 2015). Se trata de un enfoque que propone la comprensión de las redes cooperativas a través de las cuales tiene lugar el arte, en toda su complejidad.

3.2. MUNDO DEL ARTE DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL

El concepto de MDA ofrece una variada paleta de posibilidades de investigación. La trama cooperativa del trabajo artístico es extendida y compleja: desde la concepción de la idea —y contexto que la posibilita— hasta la consumación de la obra, cuando un público la recepciona como experiencia estética significativa. En medio, durante, y más allá de estos dos momentos, hay una vasta gama de ocupaciones que puede prolongarse hasta el infinito (Becker, 2008). Por esta razón, los límites del MDA los fija el investigador, caso a caso. Definir el adentro y el afuera del MDA en cuestión es una decisión teórica. Conviene acotar, entonces, qué aspectos y momentos específicos de este son los que interesan aquí abordar.

Esta investigación se circunscribirá al *MDA de la composición musical* de las CPs chilenas. Se ciñe aquí el concepto particularmente a la creación artística y la red de cooperación que la permite. Se recorta el total posible, resultando solamente un MDA de la composición de la obra. Así, se investigará el complejo social que hizo posible la escritura de esas partituras y no otras.

De tal forma, no se entrará, por ejemplo, en las redes que permiten su montaje en vivo (técnicos, productores, difusores)¹⁶. Tampoco se abordará el problema de sus públicos concretos¹⁷, ni la experiencia de su recepción. Se hace un uso acotado del concepto, cercando sólo la realidad social que más próximamente circunda a la composición musical.

Existen tres modos de captar empíricamente un MDA: a través de (i) los *actores* que lo integran, (ii) las *actividades cooperativas* que estos realizan, y (iii) las *convenciones* que, todos o algunos de sus miembros, comparten (2008). Entre estas tres dimensiones existe una relativa autonomía. Como es lógico, un actor puede desarrollar una, o más de una actividad; como también, una actividad puede ser desarrollada por varios actores. A su vez, algunas convenciones son conocidas por todos los participantes, mientras que otras son sabidas solamente por un grupo más reducido que se dedica a una actividad en específico, y quienes especializan su participación en otras actividades del MDA son conocedores expertos de otro tipo de convenciones. Y así puede continuarse. Cada uno de los tres casilleros admite contenido distinto con alguna independencia de los dos restantes.

A continuación, se desarrollará cada uno.

3.3. ACTORES Y VÍNCULOS COOPERATIVOS

Desde esta perspectiva teórica, el arte es concebido como una actividad colectiva. Para que una obra de arte pueda concretarse, hay una serie de tareas que deben llevarse a cabo, y lo más habitual es que en estas participen varias personas. Pero si la obra es fruto de la labor en

¹⁶ En cambio, sí se considerará, aunque de modo limitado, a los intérpretes y al estudio de grabación. En apartados siguientes se argumentarán las razones y el sentido en que se integrarán estos actores a la red.

¹⁷ Pero sí, como se verá más adelante, el de los *públicos imaginados*.

red de una serie de trabajadores, entonces parece desdibujarse la categoría de artista —¿quién lo es?— y se reabre la pregunta por qué es lo que define ese rótulo.

Si bien la obra de arte es siempre un producto colectivo¹⁸ en cuya elaboración tienen responsabilidad todos los participantes de la red de colaboración que la circunda, la propuesta conceptual de Becker (2008) sí admite y reconoce la existencia de artistas y creadores profesionales como un subgrupo del MDA (y con ello, sostiene que no todos son artistas). Dicho esto, los *artistas* se definen como los individuos reconocidos socialmente como tales por el resto de los participantes, con lo cual quedan imbuidos de un capital simbólico específico¹⁹, que consta de haber sido aquellos que aportan al trabajo ‘lo indispensable’, sin lo cual la obra no sería arte. Si la obra es producto de toda la red de personas involucradas, los artistas son quienes aportan aquello imprescindible para que la obra pueda ser llamada artística.

Las y los artistas, entonces, tienen cierta centralidad, y están en el corazón de la red de personas que cooperan para producir el trabajo artístico.

Ahora, para que el trabajo exista como obra de arte, no bastan los artistas. Alguien tiene que apreciar la obra y reaccionar sensiblemente a ella, es decir, un público; entre el cual, además, suele existir una crítica especializada encargada de juzgar y sistematizar el rendimiento potencial de la misma. Alguien, a su vez, debe fabricar los materiales que los artistas dispusieron durante su trabajo; proceso en el cual no pocas veces también se hace necesario personal de apoyo técnico. De otra parte, los artistas no comienzan en sí mismos: recurrieron en algún momento a instancias de formación técnica y estética —formales o informales—, en las que hubo profesores y colegas como interlocutores, pero también otras obras y artistas, contemporáneos o pretéritos, con los que la propia obra se coloca en contraste para adquirir parte importante de su sentido. Y así puede continuarse. Lo que en todo caso busca dejarse en claro es que la existencia del arte precisa de *vínculos cooperativos*, los cuales están presentes toda vez que los artistas dependen de un otro para la creación de una obra artística.

¹⁸ La única posibilidad de un arte totalmente individual es uno ininteligible. “Todas las obras de arte, entonces, excepto el trabajo por completo individualista, y por lo tanto ininteligible, de una persona autista, comprende cierta división del trabajo entre un buen número de personas” (Becker, 2008:31).

¹⁹ A veces esta valoración que se tiene sobre los artistas transmuta aún más lejos, de modo que socialmente se les atribuye una suerte de don especial y extraordinario.

Siendo muy gruesos, puede hablarse de tres tipos básicos de actores en un MDA²⁰: (i) los artistas, como ya fueron definidos, (ii), el *personal de apoyo*, quienes sin ser artistas propiamente tal —aunque a menudo los lindan con estrechez—, trabajan alrededor de la creación y el montaje de las obras, y (iii) los *públicos*, cuyo rol es apreciar las obras, responderles sensiblemente, entablar con ellas una relación estética para, haciendo uso del propio repertorio simbólico, dotarlas de significado (2008).

Dirimir, en un MDA, entre los artistas y el personal de apoyo con quienes estos establecen vínculos cooperativos puede difícil. Asimismo, la definición que Becker entrega para los artistas puede ser discutible. Para efectos prácticos, aquí se recogerá esta definición, y se reconocerá como artistas, en el plano de la composición musical, solamente a los compositores. Esto porque, por decisión teórica y con motivo de acotar la investigación, se está haciendo una parcial abstracción de los intérpretes de la obra y de los profesionales de sonido²¹. Estos sólo entraran a la investigación en el sentido de que el compositor pueda contar con la seguridad de que alguien interpretará su obra, y que esta podrá ser registrada. Se considerará cómo accedió a esas posibilidades. Estos dos tipos de actores serán integrados a la red sólo desde la perspectiva del compositor.

La razón de esto último estriba en que la decisión de crear una CP, y cómo hacerlo, pasa centralmente por el compositor, y es anterior al momento en que el intérprete enfrenta su partícula. Lo mismo ocurre con los profesionales del sonido: su participación, tanto en el estudio de grabación como en las presentaciones en vivo, aparece sólo con posterioridad al momento de escribir la partitura. Si bien ambos cuentan con una incidencia directa y decisiva en el producto artístico final, no son determinantes en la elección de crear una CP. Son los compositores quienes deciden sobre la instrumentación que la obra ocupará, sobre la forma en que se reutilizarán los principales motivos musicales, sobre qué elementos se conservarán

²⁰ Esta es sólo una tipología básica para enfrentar la investigación empírica de un MDA. De ninguna manera esta es excluyente de que en la propia especificidad de un MDA concreto existan otro tipo de actores, o de que estas primeras categorías se confundan o desborden.

²¹ Existen razones para considerar a ambos tipos de actor como artistas, puesto que en sus decisiones no sólo recae una importante cuota de responsabilidad sobre el sonido final que alcance la obra, sino que, si no actuaran de forma criteriosa, o derechamente estuvieran ausentes, podría incluso dudarse del estatuto artístico del producto. Es decir, están los argumentos para defender su imprescindibilidad.

como constitutivos del estilo o en cuáles se innovará para hacer de su propuesta algo interesante y no meramente reproductivo. Esto se asume como un supuesto teórico.

En cuanto al público concreto, como ya se advirtió, este será omitido, por el motivo de que se separó el momento de la creación del de la recepción, y aquí hay un interés por centrarse solamente en el primero. Pero también se decide así para hacer el objeto abordable y no demasiado extenso. No obstante, sí se considerará al *público imaginado*, es decir, aquel auditor que los compositores proyectaron al crear su obra. Este es real solo como construcción anticipada de los creadores, no se corresponde necesariamente con el público concreto que con posterioridad oirá la obra. El público imaginado es, de alguna forma, expresivo del contexto social en el que un compositor crea, y con ello, parte constitutiva del MDA de la composición. Aquel *otro* interiorizado en el individuo que crea es presumiblemente una aprehensión de lo social que hace el compositor.

Como ya se estableció, el producto que se busca circundar es la partitura escrita²², más que el disco o el espectáculo presencial. Asimismo, con lo desarrollado en este apartado, puede entenderse que el corazón de esta red del trabajo artístico queda constituido por los compositores, apareciendo como los actores centrales de la investigación. Así, durante la aplicación del instrumento en el trabajo de terreno, se sondearán los actores que fueron relevantes para la composición de las cantatas, pero siempre desde la perspectiva y el discurso de los compositores.

3.4. ACTIVIDADES COOPERATIVAS

Los actores que se vinculan, como se lee en su mismo nombre, actúan: cooperan a través de actividades. Estas también constituyen una parte del MDA, y pueden identificarse empíricamente.

Para especificar analíticamente en este concepto, se hizo uso de un listado abstracto que propone Becker sobre las actividades que deben llevarse a cabo para que la existencia de una

²² Para evitar confusiones: esta frase se refiere a que esta investigación se propone estudiar *lo social que hizo posible la escritura de la partitura*; pero no se estudiará, en sí, a la partitura. Dicho de otro modo, no se analizaron corcheas, sino los discursos de quienes las escribieron. Por mucho que dialogue e intercambie aportes con la tradición musicológica, esta es una tesis de sociología.

obra de arte se concrete. Entre estas, se escogieron sólo aquellas que tienen que ver más directamente con el trabajo de creación de la obra, habiéndose descartado el resto. Luego, se adaptaron las actividades resultantes a las especificidades de las artes musicales.

Se presenta el resultado a continuación.

3.4.1. TRABAJO CREATIVO

Por *trabajo creativo* se entenderá el proceso de concepción y ejecución de una idea de obra.

Sobre la *concepción*, a alguien debe ocurrírsele una idea sobre qué trabajo realizar, y qué forma darle. Esta puede aparecer con claridad al principio, previo a comenzar la faena, o en medio de un proceso de trabajo más bien exploratorio. Su aparición puede ser intuitiva, fruto de trabajosas reflexiones, o por vía de una fórmula ya ensayada y conocida.

Para el caso particular de esta investigación sucede que, en algún momento, los creadores deciden hacer no una obra musical cualquiera, sino que una CP. Convendrá escudriñar en esta elección ¿por qué componer, cada uno en su propia situación histórica, una CP?

De otro lado, ocurre que si bien la CP debe su nombre a un formato barroco de obra cantada adopta su apellido por el hecho de estar pensada para un público amplio, o al menos no necesariamente docto. Así fue en su origen (Gallegos, 2005), y su rótulo lleva este arraigo fundante. Aquello sugiere que el problema de la audiencia juega un rol importante al momento de concebir la idea: si se elige no una cantata a secas, sino que una CP, es probable que exista en el compositor una pretensión por llegar a un determinado público. ¿Para quién componer una cantata? O bien ¿cuál es el público imaginado? Indagar en esto último puede arrojar algunas luces sobre el diálogo del compositor con su época, sobre las motivaciones que ofrece un cierto contexto histórico para la creación.

Una vez ya concebida la idea, toca desarrollarla. La *ejecución* de la idea consta del proceso de trabajo hasta lograr darle una forma física final (que es, usualmente, la partitura general). Esta fase puede darse en soledad, o en diálogo, consulta y hasta colaboración con otros. Estos últimos pueden ser académicos, colegas compositores —de escuela docta, popular, fusión, etc.—, o auditores reputados por el artista, entre otros posibles.

3.4.2. CONDICIONES MATERIALES: TIEMPO Y DINERO

El proceso creativo no queda explicado solamente por el trabajo directo del artista. Antes bien, para que ese proceso de trabajo pueda darse, se requiere de *tiempo* y de *dinero*, los cuales deben conseguirse de alguna parte.

Para su trabajo compositivo, el artista requiere de algunos materiales de soporte: un cuaderno con pentagramas, o un computador con software de escritura musical, a lo que puede añadirse algún instrumento armónico en el que ir probando las ideas (usualmente el piano). Los cuadernos y material de oficina vario, no suelen representar un gasto mayor. En cuanto a un computador o un piano, aunque pueden llegar a ser bastante costosos, se trata de inversiones hechas una sola vez y a las que se puede sacar rendimiento en numerosos procesos productivos durante algunos años. Son inversiones en bienes de capital, diríase en términos económicos.

En cambio, lo más gravitante del asunto es que la creación artística puede llegar a necesitar de un largo periodo de trabajo, que puede durar semanas, meses y hasta años. Durante todo este tiempo, el creador necesita tener cubiertas, al menos, las necesidades básicas para su reproducción biológica. Es decir, un periodo creativo implica contar con un colchón de ingresos económicos mientras se invierte en la realización de una obra de arte. El tiempo ocupado en crear se le resta al tiempo potencial para otras actividades remuneradas.

Estos ingresos pueden ser adquiridos por el propio trabajo del creador, tenga este que ver con su arte o bien se trate de alguna ocupación suplementaria —no musical— que le sea económicamente más conveniente. También pueden llegar por medio de alguna beca o fondo concursable, como también por una situación familiar próspera, o incluso un mecenas.

Es altamente probable que sin esta fuente de dinero no hubiese existido tiempo disponible para la creación. Sea cual fuere el origen del afluente económico, este pasa a integrarse como una parte de la red que define a este MDA, como uno de los posibilitadores de la composición de las CPs chilenas.

Adicionalmente, otras dos condiciones materiales importantes con las que el compositor debe contar son los intérpretes y la posibilidad de grabación²³. De no existir, la obra no podría sonar, en un caso, ni quedar registrada para escuchas fuera de una presentación en vivo, en el otro. Si bien estos son eventos que ocurren con posterioridad a la composición de la partitura, ambos, intérpretes y grabación, son parte constitutiva del MDA de la obra, y tener seguridad sobre el acceso que se tendrá a ellos puede llegar a ser un importante aliciente para la composición. Pero más importantemente, el contar o no con ellos durante la fase de creación puede determinar algunas características a la forma que adquiera la obra. Por ejemplo, suele darse que el compositor escribe pensando en el conjunto que interpretará esa obra, de modo tal que se ciñe a los instrumentos y las habilidades que sus integrantes dominan. Asimismo, puede ocurrir que, de no avizorar con mediana seguridad la posibilidad de financiar la grabación de su obra, no se componga; o bien, que las condiciones de grabación conseguidas determinen las posibilidades de creación. De esta manera, la sola posibilidad de que intérpretes y grabación estén presentes —como también la forma en que se disponga de ellos—, ya imprime algunos efectos en la obra, integrándose así a la red cooperativa que faculta la obra desde el momento de su creación²⁴.

3.4.3. TRADICIÓN Y REFERENTES

Toda creación surge desde un contraste con algunas otras obras que le preceden, y con las cuales se pone en diálogo. Es decir, existen obras y artistas que sirvieron de base a la creación. Nadie comienza nunca de cero en una obra de arte. Hay obras sobre las cuales se percibe una escuela, paradigma, o estilo característico, dentro del que alguien puede enmarcarse totalmente, tomar algunos elementos, o bien usar como materia prima para dar con algo nuevo. Asimismo, cuando el artista está en búsqueda de novedad, puede referirse a una determinada tradición con el ánimo de desmarcarse de ella, de identificar específicamente cuáles elementos evitar en su composición, y en la argumentación estética de esa negativa encontrar algunas pistas para su propia creación.

²³ Por criterio muestral, la presente investigación trabaja sólo con obras cuyas grabaciones se hayan publicado. De tal modo, en algún momento todas las obras aquí incluidas debieron resolver los medios para registrarse.

²⁴ Todo este tipo de detalles, que hasta cierto punto pueden ser aleatorios, de hecho, impactan en los resultados estéticos de las obras creadas. Para un desarrollo mayor de este hecho, ver Becker (2004).

Sea como adscripción o rechazo, sin excepción, la tradición y los referentes son parte del MDA de la creación, y funcionan como el telón de fondo sobre la cual la propia obra adquiere sentido.

Dicho esto, los artistas no están, cada vez, dialogando con toda la historia del arte que les antecede para crear una nueva obra. O a lo menos no necesariamente de forma consciente. Antes bien, identifican específicamente algunas tradiciones, o autores u obras, como el cimiento sobre el cual trabajar. Esto es, cada artista escoge a quienes serán sus principales interlocutores durante el proceso creativo. Esta elección no tiene por qué ser un proceso completamente racional (aunque puede serlo). Puede ser una selección que obedezca más bien a móviles biográficos o afectivos, entre cualesquiera otros. No obstante, sí es usual que los artistas sean capaces de reconocer conscientemente cuales fueron sus referentes durante el desarrollo de su trabajo creativo.

3.4.4. FORMACIÓN ARTÍSTICA

Para crear, el autor requiere de un juicio estético con el cual discriminar cuál es, para él, el *arte bueno*, lo legítimamente artístico. Esa evaluación sensible responde a un proceso formación. En este, además de la educación del gusto, se adquieren también algunas técnicas y herramientas creativas.

A estos conocimientos puede accederse de manera más o menos formalizada. Está la posibilidad de educarse bajo el alero de una institución, la cual, a su vez, puede enmarcarse en una tradición académica, o bien buscar un canon más flexible.

También existen vías más informales, en donde basta la asimilación de otras obras para forjarse un juicio. El procedimiento creativo puede desarrollarse mediante la producción intuitiva de obras, y a partir de esta, el compositor suele ir descubriendo algunas técnicas reutilizables en el futuro. Este tipo de caminos son usualmente acompañados por algunos maestros particulares a los que el compositor en formación accede, en búsqueda de conocimientos más formalizados, o bien de una guía en su propia exploración creativa.

Por una u otra vía hay, sin excepción, un proceso de entrenamiento en la composición. La escuela con que el creador instruye su gusto y arsenal de herramientas es una parte fundante del MDA de la composición.

Este punto se hace especialmente importante al considerar que en Chile no hay instituciones que se dediquen en forma declarada y sistemática a la formación profesional en música de raíz latinoamericana. Si bien estos conocimientos han logrado entrar, como pinceladas, a algunas mallas académicas (en general como asignaturas electivas, aunque con algo más de presencia en carreras de pedagogía musical y musicología), los principales conservatorios del país insisten en perseguir el canon de la música europea de tradición escrita, mientras que las escuelas de música popular hacen una recepción del término más bien basada en el jazz y la historia musical angloparlante²⁵.

3.5. CONVENCIONES

La existencia de un MDA implica la cooperación entre sus actores, lo cual conlleva una serie de decisiones que deben acordar para coordinarse. Estas van desde cuál será la terminología común que emplearán para entenderse mutuamente, hasta cuáles serán las dimensiones apropiadas para una obra (duración, forma, tamaño), pasando también por la necesidad de resolver cuáles serán los modos adecuados de relacionar ideas abstractas con recursos formales, o cómo se normarán las relaciones entre el público y los artistas, entre muchos otros asuntos a resolver. Frente a este problema, en los MDA se van instituyendo convenciones con las cuales los actores pueden coordinarse, asentando los términos sobre cuya base cooperan. Las convenciones son acuerdos previos que se hacen habituales, estableciéndose como el modo socialmente acostumbrado de hacer cosas en ese arte (Becker, 2008).

Gracias a las convenciones, los actores de un MDA no se ven en la necesidad de decidir todo de nuevo para cada ocasión en que les toque actuar cooperativamente. Al descansar en acuerdos ya instituidos, artistas y personal de apoyo pueden dedicar mayor tiempo a su

²⁵ Esto se vio en la observación participante, y puede comprobarse en la revisión de las mallas académicas de las instituciones que forman músicas y músicos en Chile.

trabajo y optimizar así todo el proceso. A su vez, públicos y artistas también comparten convenciones específicas, a las que los primeros pueden referirse para dar sentido a la obra, en tanto que los segundos las invocan para buscar un determinado efecto emocional en sus espectadores; con todo lo cual, en conjunto, dan posibilidad a la experiencia artística. En resumidas cuentas, las convenciones de un MDA son las que hacen factible la cooperación entre sus actores.

Estas formas convencionales de actuar incluyen todos los tipos de decisiones que deben tomarse en relación a la producción de una obra. Sobre esto, además, debe tenerse en cuenta que, incluso si no hay contacto directo con otra persona, actuar al seno de un MDA implica de por sí un contexto social en donde la toma de decisiones está siempre referida a otros. Por ejemplo, un compositor, al crear una obra, cuenta con intérpretes que manejarán la notación musical en pentagrama y corcheas, que asumirán como normal que la mínima distancia entre un sonido y otro es el semitono, que serán capaces de reproducir con alguna fidelidad la música que este se imagina y escribe. Supone además que existen determinados instrumentos musicales, que alguien se dedica a construirlos con la competencia suficiente como para afrontar las exigencias de la afinación occidental. Cuenta también con un público que, más estrecho o más amplio, será capaz de atribuirle un sentido a la obra y validar su recepción como experiencia artística. Todos estos actores, entre otros posibles, están presentes en el escritorio de un artista, por solitario que —a primera vista— parezca su trabajo.

Por supuesto, no todos los grupos de participantes de un MDA conocen el total de las convenciones utilizadas en este. Antes bien, esos distintos conjuntos conocen diferentes partes de ese total. Como en toda división del trabajo, se especializan en la parte de la acción colectiva que, según su rol, realizan (2008).

A continuación, se desarrollan algunos de los tipos de convenciones que suelen estar presentes en un MDA. No se incluyeron todos los que Becker (2008) sugiere, pues, al igual que en el apartado anterior, se escogieron sólo aquellos que más estrechamente tienen que ver con el momento de la creación musical. Además, se hizo el ejercicio de aplicar estas consideraciones teóricas a la realidad de la música y, toda vez que fue posible, también a la de las CPs.

Así aplicado el filtro, se escogió trabajar particularmente con un tipo de convenciones: aquellas en las que se basan los artistas para administrar la experiencia artística que ofrecerá su obra²⁶, gracias a la manipulación de material simbólico compartido por ellos mismos y los públicos. Luego, se desarrolla teóricamente el espacio que la cristalización de sus modos de hacer en tradiciones, deja para la creatividad y la innovación.

3.5.1. ADMINISTRACIÓN DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

Hay una serie de convenciones que permiten una recepción significativa de la obra por parte del público, y más aún, la posibilidad misma de la experiencia artística. Se tratan de un acervo cultural compartido entre artistas y espectadores, al cual ambos pueden atenerse y así formar una base mínima de comunicación sobre la que entablar los vínculos cooperativos que dan cuerpo a un MDA.

Estas pueden tratarse de convenciones arraigadas en la cultura, esto es, aquellas que son parte constitutiva del imaginario de una sociedad en determinado momento histórico; o bien, ser convenciones del mismo arte, identificables más bien por algún procedimiento específico de la tradición artística, pero ante el que cualquier ciudadano medianamente socializado es capaz de reaccionar —aunque no sea conscientemente—. Ejemplo de lo primero pueden ser los roles patriarcales de género aplicados a una obra de ballet clásico, donde determinados movimientos corporales sugieran cortejo, protección y fortaleza, por parte masculina, y delicadeza y docilidad desde lo femenino²⁷. El desarrollo de la obra iría constantemente apelando a un imaginario que existe con independencia a esa expresión artística, pero a partir del cual los espectadores le atribuyen a la obra el sentido de, por ejemplo, una historia de amor romántico. En tanto para lo segundo, tómesese por ejemplo una escena de película donde uno de los protagonistas se aleje lentamente de la cámara mientras esta, a su vez, va retrocediendo. Aún sin manejar tecnicismos, todo espectador entiende que se trata del final de la película (Becker, 2008).

En ambos casos, se trata de símbolos que tanto el espectador y como el creador comparten. La posibilidad misma de la experiencia artística encuentra su explicación en el cuerpo de

²⁶ Lo cual, por supuesto, siempre constituye una apuesta, pudiendo las intenciones del artista consumarse o no entre su audiencia.

²⁷ Sobre roles de género, puede verse una síntesis en Martínez (2017).

convenciones al que creadores y públicos pueden referirse, unos para producir obras asimilables, y otros para otorgarles sentido y responderles sensiblemente. Además, gracias a estas convenciones sociales entre público y artistas, es que estos últimos pueden manipular el efecto emocional que buscan producir en los primeros (Becker, 2008).

Al ser aquí el problema de investigación la composición musical, el momento que debe atenderse es el de la creación. De este modo, podría escudriñarse en si el compositor utilizó conscientemente algunas convenciones —de la cultura o de su arte— para producir determinados efectos que el público debiera ser capaz de asimilar. Esto es, si buscó en forma deliberada ciertas respuestas emocionales en el espectador, indagando específicamente en los elementos con que apostó a lograrlo.

Sin embargo, debe declararse que, obrando de este modo, sólo podrá constatarse la apuesta del compositor por aquel resultado sensible, mas no si esta pudo, finalmente, consumarse en la escucha del público. De igual suerte, no podría comprobarse si es que las convenciones de las que se valió el compositor —presuntamente compartidas por ambos—, fueron efectivamente asimilables para los espectadores.

3.5.2. TRADICIÓN, INNOVACIÓN Y CREATIVIDAD

Todo lo anterior lleva a pensar que los artistas deben actuar siempre en los marcos de las convenciones ya establecidas para que sus obras puedan ser dotadas de sentido por sus espectadores. Y si bien hay algo de cierto en ello, tampoco significa que las obras de arte estén siempre condenadas a una constante reproducción de los acuerdos culturales ya instituidos. Las convenciones no lo norman todo, y siempre dan un cierto margen de creatividad y de toma de decisiones. No son algo rígido e inmutable.

No es poco frecuente, por ejemplo, que incluso comenzando desde los modos convencionales de hacer cosas, la búsqueda de los creadores termine por expandir las posibilidades de los formatos y equipos ya establecidos, yendo más allá de las convenciones desde o para las cuáles fueron creados. Otras veces, buscar la novedad puede ser la intención desde un principio, buscando construir una propuesta sensible por fuera de los marcos simbólicos acostumbrados.

Esto lleva al problema de la innovación. Al innovar, los artistas proponen un nuevo lenguaje a su público. El costo de aquello es que este último —por lo menos al principio— se vuelve más reducido, pues no todos se darán el trabajo de educarse en su propuesta. De este modo, romper o seguir las convenciones se vuelve un negocio entre asegurar el entendimiento del público y proponer una obra de mayor originalidad.

Al innovar, con el tiempo, se van creando nuevas convenciones. Las innovaciones suelen ir seguidas de un proceso de formación de público, el cual en un comienzo queda integrado sólo por quienes se tomaron el tiempo para asimilar las convenciones específicas del artista. Estos nuevos lenguajes son aprendidos por otros públicos y artistas. Con el tiempo, pueden alcanzar amplia difusión y hasta institucionalizarse como una convención general del quehacer artístico, o incluso del imaginario cultural de su sociedad. Ahora bien, debe tenerse en cuenta que no todas, sino sólo algunas de las innovaciones siguen esta suerte.

En alguna medida, toda obra es mezcla de convencionalismo (para ser inteligible) e innovación (para ser interesante). Y por esto mismo, cada obra de arte es, en principio, única.

A lo largo de su trabajo, los artistas van desarrollando convenciones particulares que les son características, gracias a las cuales es posible identificar en ellos un lenguaje propio. Con frecuencia, los artistas colaboran en el desarrollo de sus innovaciones, a raíz de lo cual se forman escuelas o movimientos artísticos, los que a su vez son reconocibles por el uso común de las convenciones que, en conjunto, maduraron.

De esta manera, entonces, se podría preguntar, entre otras cosas, cuál es el núcleo de convenciones que caracteriza a las CPs. Asimismo, puede indagarse en cuáles fueron las innovaciones que cada obra fue sentando en relación a sus predecesoras. Todo esto, desde la voz de sus compositores, pues no se contempla aquí realizar un análisis comparado de las partituras generales de todas estas obras. Por lo tanto, se trabajaría más bien en torno a las innovaciones percibidas por ellos mismos.

4. MARCO METODOLÓGICO

4.1. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS

Conviene distinguir, como Flick (2015, p. 44), entre el interés general que anima a una investigación y la pregunta propiamente tal, que está más definida y por ello limitada, y constituye de suyo una herramienta de investigación que permite discriminar qué es importante para un estudio y qué no lo es y debe quedar fuera. Este autor agrega, además, que en la investigación cualitativa es posible emprender diseños metodológicos flexibles, lo que implica que la pregunta de investigación puede modificarse mientras avanza el proceso.

Esta distinción permite ordenar el proceso de elaboración de esta tesis. Aquí se comenzó desde un interés general: caracterizar sociológicamente las CPs. Este interés fue unido a un marco teórico sobre sociología del arte, los MDA de Becker (2008), y acotado a aquello que suscitó más interés en el investigador: la composición de esta música.

Para iniciar el trabajo de terreno y el análisis, se comenzó desde una pregunta de investigación provisoria y general, que posteriormente fue delimitándose y con ello reformulándose, progresivamente, en el trabajo con los datos. Así, al principio, la pregunta de investigación fue:

¿Cómo se caracteriza el mundo de la composición de las CPs chilenas, desde su origen hasta la actualidad?

Esta pregunta inicial se ofreció útil para comenzar a trabajar, pero posteriormente perdió efectividad. Como un cuchillo: para las tareas más finas que las etapas avanzadas de la investigación puso al frente del camino, se hizo necesario acotar, afilar la pregunta, para hacer un corte y apartar aquello de lo que se podía prescindir y así enfocarse en lo que todo este proceso reveló como lo central. De no haber hecho esto, el trabajo de análisis se hubiera vuelto abrumadoramente largo (lo que suele ser una amenaza latente en toda investigación cualitativa).

Cuando ya se había avanzado considerablemente en los trabajos de campo y de análisis, fue posible intuir una estrategia para volver este interés inicial de investigación más abordable: se pudo, en este caso, subsumir la caracterización de buena parte del MDA —que incluye

actores, actividades y convenciones— en solo una de sus dimensiones, los actores, que constituyen el soporte básico de cualquier MDA.

Una vez tomada esta decisión estratégica, en el trabajo de análisis se interrogó a este MDA, a través de sus actores, desde tres puntos de vista: primero, qué es lo *básico* de este, es decir, aquella estructura de actores que todas las CPs incluidas en la muestra conlleva; segundo, cuál es su *sociogénesis*, entendida como aquel proceso social en el que una determinada configuración de actores hizo posible la aparición e institucionalización de este MDA; y tercero, cuál es, sociológicamente hablando, su *historia*, o sea, la evolución en el tiempo de este MDA, concentrándose en aquellos actores de relativa importancia que han participado de una parte —pero no necesariamente de todo— el proceso de mediana duración que constituyen las CPs en Chile.

Alcanzado este punto, se pudo formular la **pregunta de investigación** definitiva y que permitió dar una forma final a este trabajo, que es la siguiente:

¿Qué características tiene el mundo de la composición²⁸ de las CPs chilenas, según su estructura básica, su sociogénesis y su desarrollo histórico?

Los objetivos general y específicos de la investigación, se desglosan a continuación.

Objetivo General.

Caracterizar el mundo de la composición de las CPs chilenas según su estructura básica, su sociogénesis y su desarrollo histórico.

Objetivos específicos.

1. Identificar la estructura básica de actores del mundo de la composición de las CPs chilenas.
2. Reconstruir la sociogénesis del mundo de la composición de las CPs chilenas.
3. Describir el desarrollo histórico del mundo de la composición de las CPs chilenas según sus principales actores y periodos.

²⁸ *Mundo de la composición* se refiere aquí a *MDA de la composición*, en el sentido en que Becker define a los MDA, cuyo centro estaría fijado aquí en la composición: el MDA que dinamizando la acción cooperativa de varios actores que descansan en convenciones sociales (que reproducen y también transforman), hace posible la composición. Se prefirió esta abreviación para hacer más autoexplicativa y menos técnica la redacción de la pregunta.

4.2. OBJETO DE ESTUDIO Y ENFOQUE METODOLÓGICO

El objeto de estudio es el mundo de la composición de las CPs chilenas, el cual se abordará a través de su estructura básica, su sociogénesis y su desarrollo histórico, considerado desde el estreno de la primera CP, en 1970, hasta el 2018²⁹.

El enfoque metodológico escogido es de tipo cualitativo. Este enfoque busca entender, describir o explicar fenómenos sociales *desde dentro*, esto es, indagar en el ordenamiento interno de lo social a través de sus procesos subjetivos, desentrañando desde sus prácticas, palabras y otras expresiones simbólicas una estructura de significación articulada que exprese lo social volviéndolo reconocible (Canales, 2006), y preguntándose, en definitiva, ¿cómo las personas (o grupos sociales) construyen el mundo a su alrededor? (Flick, 2015). En este caso, la pregunta sería ¿cómo los compositores de un mismo género musical construyen su MDA?

El marco teórico que ofrece Becker (2008) es compatible con este enfoque metodológico. Este autor es, de hecho, uno de los representantes del segundo de los tres periodos en la historia de la investigación cualitativa que identifica Flick (2015, p. 23-24)³⁰. La trayectoria sociológica de Becker, ejemplarmente vinculada al estudio cualitativo de lo social, sugiere desde ya que las teorías que legó son viables de trabajar con tal enfoque.

Particularmente, los MDA son formas de cooperación que se repiten, se hacen rutinarias y constituyen patrones de actividad colectiva. La investigación cualitativa es capaz de captar estos patrones, toda vez que se oriente el trabajo de análisis a comprender la estructura que ordena el desenvolvimiento del objeto de estudio. Para ello, a partir de los datos cualitativos, pueden desarrollarse modelos, tipologías y teorías que describan y expliquen el objeto (Flick, 2015). Estos modelos, tipologías y teorías pueden, en efecto, describir los patrones que

²⁹ El límite temporal hasta el 2018 obedece a un motivo circunstancial. Ocurre que esta tesis fue iniciada en tal año, pero por distintas urgencias hubo que pausar el proceso, que solo pudo retomarse recientemente, para finalizarse. El diseño, la revisión de antecedentes y el trabajo de campo alcanzaron a hacerse dentro del 2018, por lo que los materiales reunidos y la construcción del problema también se ciñen a lo que hasta ese año era lo disponible sobre las CPs chilenas.

³⁰ Este periodo es llamado «renacimiento» de la investigación cualitativa, y está caracterizado por un redescubrimiento de esta metodología alentado por explorar problemas relevantes que quedaban fuera de la entonces hegemónica «gran teoría» encabezada por Parsons y su método predilecto, la encuesta. Becker y otros, en ese contexto, desarrollan teorías con alta fundamentación empírica.

organizan este MDA, y con ello, explicar sus expresiones históricas particulares. Con ese horizonte, se procedió metodológicamente en esta tesis.

En cada uno de los tres capítulos de análisis, se presenta el procesamiento de la información cualitativa que permitió alcanzar resultados más bien aclaratorios de la estructura que explica socialmente el desarrollo de las CPs. De esto se dará más detalle en el apartado de análisis, pero por ahora se presenta, muy en síntesis, lo que —en este sentido, el estructural— fue alcanzado en cada capítulo.

- Capítulo 1: Modelo³¹ de la estructura básica de actores del mundo de la composición de las CPs.
- Capítulo 2: Modelo de la sociogénesis del mundo de la composición de las CPs.
- Capítulo 3: Periodización del desarrollo de las CPs en tres lapsos (que, a su vez, se corresponden con una tipología de los públicos imaginados por sus compositores)³².

Como se alcanza a ver, cada capítulo corresponde a uno de los tres objetivos específicos definidos.

4.3. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Atendiendo a las distinciones básicas de diseño de investigación, este es un estudio retrospectivo, comparativo y exploratorio.

Es, en primer lugar, un estudio retrospectivo, ya que se enfoca en analizar un proceso temporalmente extenso —y en ese sentido, no es un estudio transversal, enfocado en captar una instantánea de un momento—, que en una porción muy mayoritaria ya ha ocurrido —y por eso tampoco es un estudio longitudinal prospectivo, que estudia los hechos sucesivamente hacia adelante en el tiempo (Flick, 2015).

En segundo lugar, es un estudio comparativo entre los casos de distintos procesos de composición, para ver lo que tienen de común y de distinto en cuanto a actores y

³¹ Se usa modelo en su acepción de esquema teórico que representa una realidad compleja buscando facilitar su comprensión.

³² En este capítulo, además de la periodización y tipología señaladas, se presentan y desarrollan algunos de los principales actores históricos del mundo de la composición de las CPs.

convenciones. Lo primero —lo común— está en el capítulo uno y lo segundo —lo distinto—, en el tres. En cuanto al capítulo dos, puede considerarse que trabaja sobre la génesis social de la primera CP, un subestudio de caso sobre el proceso compositivo de Luis Advis y el MDA que lo hizo posible.

En tercer lugar, finalmente, es también un estudio exploratorio, ya que si bien hay antecedentes, como se ha dicho, ninguno ha abordado sistemáticamente a las CPs como un proceso histórico continuo hasta la actualidad, ni tampoco desde una perspectiva sociológica³³. Por ello, para una investigación desde la sociología, el vacío de conocimiento sobre el objeto en la producción investigativa actual es muy grande, deja mucho espacio y, con él, posibilidades desde donde abordar la cuestión, por lo que el enfoque exploratorio pareció lo más adecuado para, justamente, explorar lo que un abordaje sociológico de este género musical —hasta ahora inédito— puede producir.

Este enfoque exploratorio, ciertamente, impuso numerosas e insistentes interrogantes durante el proceso de investigación, pero que una vez sobrellevadas y resueltas, fueron progresivamente revelando y acotando los posibles y más potentes aportes de conocimiento posibles de construirse. Como guía general, siempre se puso el foco en reconstruir lo que, desde la perspectiva sociológica de los MDA, es lo fundamental y básico de una manifestación artística: las redes de actores y las convenciones sobre las que descansa su actividad, esto es, lo que la hace socialmente posible.

Esta falta de investigación previa desde una perspectiva sociológica e histórica de mediano plazo también justifica el uso de un enfoque cualitativo en este estudio. Este enfoque, por un lado, es especialmente apropiado para explorar y tomar decisiones sobre la marcha según los nuevos hallazgos —y sin necesidad de hipótesis previas, sino que está más bien abierto a que estas últimas sean un resultado del análisis—, y por otro lado, también lo es para realizar estudios con un enfoque retrospectivo (2015, p. 75).

³³ Siempre y cuando se considera el abordaje del género CP en su conjunto, ya que Karmy (2011a; 2011b; 2014) ha abordado el estudio de CPs aisladas desde una perspectiva socio-musicológica, con un trasfondo formativo como socióloga.

4.4. HIPÓTESIS

Un punto importante mencionado recién a propósito del enfoque exploratorio de este estudio es que la investigación cualitativa puede desarrollarse sin tener un concepto totalmente claro sobre lo que se estudia, e igualmente sin hipótesis previamente formuladas para someter a prueba empírica (Flick, 2015).

En cambio, puede comenzarse desde un interés de investigación, y en el avance del proceso mismo de la revisión de antecedentes, de la producción de información en terreno y de su posterior análisis, los conceptos y las hipótesis pueden desarrollarse y constantemente mejorarse.

En este sentido, si en la investigación cuantitativa las hipótesis suelen ser un punto de partida (desde el que se diseña un instrumento de medición y una estrategia de análisis para demostrar su validez estadística, por ejemplo), en la investigación cualitativa pueden constituir legítimamente un punto de llegada, algo que emerge en la continua elaboración, exploración y ordenamiento de los datos, y se va perfeccionando hasta que adquiere la contundencia de un aporte científico respaldado en datos empíricos sistematizados. La hipótesis, en suma, puede constituir uno de los resultados concretos del análisis cualitativo (Amaiquema et al., 2019).

Al no haber consenso sobre qué es una CP ni estar claro cuáles son las características del MDA de su composición, este enfoque viene de cajón: permite estudiar un objeto social insuficientemente definido, pero delimitable para la investigación gracias a la previa revisión de antecedentes y algo de creatividad metodológica. En efecto, hacia el final de este trabajo, se presentarán los conceptos e hipótesis que el detenido trabajo con los datos permitió atisbar, imaginar y continuamente precisar. Estas hipótesis sintetizarán los principales hallazgos del análisis y se presentarán en las conclusiones.

4.5. UNIDAD DE ANÁLISIS, TÉCNICAS Y TIPOS DE DATO

La investigación cualitativa se caracteriza por disponerse como una «escucha investigadora del habla investigada»³⁴ (Canales, 2006, p. 20). Para escuchar, entonces, esta habla, se requiere de técnicas.

Estas técnicas, a su vez, serán aplicadas a dos unidades de análisis: (i) los compositores de CPs chilenas, y (ii) especialistas. Los primeros fueron escogidos como puntos de acceso al MDA de la composición de las CPs porque esta, la composición, si bien es socialmente posibilitada, es al mismo tiempo individualmente ejecutada (si se entiende en su sentido más restrictivo: escribir una partitura). La composición es, entonces, un acto individual que supone a lo social: en ese individuo que escribe corcheas sobre un pentagrama hay interiorizadas una serie de convenciones, hechos y significados diversos, un pasado incorporado que implica a un colectivo y que se expresa en aquel presente creador solo aparentemente individual. Visto así, el punto clave de acceso a un MDA de la composición —especialmente en mundos que, como este, reproducen la división social del trabajo acostumbrada en la música de tradición escrita— es, antes que cualquier otro, la voz de quienes componen. A través de esta, es posible indagar en lo social interiorizado que hizo posible su acto de componer³⁵.

Los especialistas, en tanto, se pensaron como un complemento y un contrapeso para aquella otra voz, la de quienes componen. Si bien la revisión de antecedentes reveló que no todos los trabajos ven a las CPs como un proceso histórico mediano, sí hay, en cambio, algunos especialistas sobre historia de la música chilena que aunque no han sistematizado algo al respecto sí le han seguido la pista a la historia de las CPs, con quienes fue posible producir valiosa información adicional para este estudio. Así, en síntesis, las unidades de análisis son dos: compositores y especialistas.

Ahora, con respecto a las técnicas: en este estudio se emplearon principalmente dos, y secundariamente una tercera. Las dos primeras son, respectivamente, entrevistas cualitativas

³⁴ Al revés de la investigación cuantitativa, que «opera como habla-investigadora, y mide su distribución como escucha-investigada» (Canales, 2006, p. 20).

³⁵ Eso sí, hay que tener una precaución: el acceso cualitativo a esta información está mediado por la elaboración que tras los años cada compositor ha realizado sobre su propio trabajo en relación a las CPs. Por ello, el trabajo interpretativo buscó tratar con cuidado las declaraciones de cada emisor.

semiestructuradas y revisión de documentos. La tercera técnica es una observación participante.

En primer lugar, se trabajó con entrevistas semiestructuradas, entendiendo por ellas lo mismo que Kvale (2011, p. 23): «una entrevista de investigación cualitativa intenta entender el mundo desde el punto de vista del sujeto, revelar el significado de las experiencias de las personas, desvelar su mundo vivido previo a las explicaciones científicas. (...) La entrevista es una forma específica de conversación en la que se genera conocimiento mediante la interacción entre un entrevistador y un entrevistado». Su empleo del término «mundo» viene de cajón para los propósitos con que aquí se recurre a esta técnica: entrevistar al sujeto para acceder al mundo que hace posible una forma de arte.

Agrega la misma autora sobre la aplicación de esta técnica que esta «se acerca a una conversación cotidiana, pero, en tanto que entrevista profesional, tiene un propósito e implica un enfoque y una técnica específicos. Es semi-estructurada: no es ni una conversación cotidiana abierta ni un cuestionario cerrado» (Kvale, 2011, p. 42). En efecto, se trabajó con un cuestionario guía, que fue aplicado con flexibilidad según lo que ocurriera en cada conversación, y que fue construido con base una operacionalización del marco teórico de los MDA propuesto por Becker (2008). En ese sentido, la parte no estructurada del cuestionario responde a la necesidad de apertura que, según Canales (2006), caracteriza a la investigación cualitativa.

Estas entrevistas se aplicaron a los compositores de CPs que estaban vivos mientras duró el trabajo de terreno (se entregará mayor detalle sobre esto en el apartado específico sobre la muestra). Hay otros que, en cambio, ya han fallecido, por lo que resulta imposible entrevistarles. En estos últimos casos, se recurrió a la revisión de documentos para acceder a información que fuera pertinente a los objetivos aquí planteados.

Así, en segundo lugar, el trabajo con documentos. Este representa otro tipo de cuidados, porque ellos ya están producidos sobre preguntas que no siempre calzan con las que aquí son las centrales, (al revés de la entrevista, que produce procesos de reflexión con el hablante que son específicos a la investigación y con ello produce conocimiento quizá más directamente aprovechable). Sin embargo, de todas formas los documentos se presentan útiles para los propósitos de esta tesis, toda vez que contienen testimonios en primera persona de los mismos

compositores que, seleccionados con cuidado, entregan información pertinente para los objetivos. Esto permitió reconstruir buena parte del MDA en estudio.

Para el acopio de materiales se procedió así: se reunió todo el material bibliográfico que fue posible donde hubiera testimonios en primera persona de los compositores. Luego, se consultó «las fuentes de las fuentes», esto es, la bibliografía y archivos varios a los que recurrieron a su vez estos antecedentes, para encontrar más material³⁶. Adicionalmente, se recurrió a algunos documentos extra además de los testimonios de compositores ya fallecidos: los discos que registran las CPs y sus cuadernillos de texto. Con ello se armó un corpus de archivos que se agregó a las transcripciones de las entrevistas, y se analizó el conjunto resultante como un todo.

En tercer lugar, la escritura de este trabajo se valió también de una experiencia de observación participante anterior a la investigación, que ocurrió cuando el autor de este texto participó en el conjunto Quilineja —originalmente llamado *Colectivo Cantata Autogestionada*— como intérprete musical, espacio que durante casi tres años operó en los hechos como lo que Juan Pablo González llama *la práctica musical como investigación musicológica*. Al respecto, este afirma que «la práctica ha ganado cada vez mayor aceptación como un modo de investigación crítica en su propio derecho» (González, 2013, p. 71)³⁷. El conjunto Quilineja estuvo abocado exclusivamente a interpretar CPs, y en él se oyó, transcribió, ensayó y presentó en vivo varias de las obras sobre las que en este texto se escribe. En ese intenso proceso se discutió en numerosas ocasiones, además, sobre si era pertinente incluir tal o cual obra al repertorio, allí donde la pertinencia se refería a si la obra en discusión era o no una CP; discusiones de las que esta tesis es ciertamente deudora. Esta experiencia de interpretación y discusión musical constituye un importante trasfondo de sentido sobre el que esta investigación y las consecuentes reflexiones que conllevó descansaron.

³⁶ Este acopio de archivos es, por supuesto, limitado, y podrá enriquecerse y complejizarse con futuros estudios que incorporen a su terreno una pesquisa de archivos en prensa y otras fuentes documentales que aunque disponibles requieren un esfuerzo mayor y los consecuentes recursos humanos para desarrollarlo, algo que estuvo fuera de alcance para esta investigación, por lo que se descartó como posibilidad, para hacer este trabajo abordable.

³⁷ Para que se entienda mejor, valga un ejemplo en el que participó el mismo González: «nuestra experiencia con la Compañía de Salón al Cabaret en la reconstrucción performativa de música popular de la primera mitad del siglo XX como estrategia de estudio y socialización de la investigación, avanza en ese sentido» (González, 2013, p. 71).

Finalmente, se trabajó con tres tipos de datos: verbales³⁸, sonoros³⁹ y etnográficos⁴⁰. Los primeros fueron, por bastante, los más utilizados en el análisis.

El trabajo con las tres técnicas de producción de información ya descritas, sobre las dos unidades de análisis igualmente ya señaladas, dio como resultado datos mayoritariamente de tipo verbal, es decir, cuyo soporte es la palabra. Tal es el caso de aquella información producida a través de las entrevistas, y seleccionada entre los archivos que contienen testimonios de los compositores que integran la muestra. También es el caso de los cuadernillos de los discos en que las CPs fueron grabadas.

Adicionalmente, se acudió de forma ocasional a datos de tipo sonoro y etnográfico. Por una parte, como ya se dijo, se recurrió a los discos que registran las obras musicales que aquí interesan⁴¹ para revisar sus cuadernillos (documentos textuales), pero también, cómo no, para escuchar las grabaciones que esos audios contenían (documentos audibles, que ofrecen datos de tipo sonoro, música en este caso). Estos se oyeron una y otra vez mientras se escribió esta tesis, para conectar con ellas de un modo acaso inasible pero fundamental, que el registro de un marco metodológico hace difícil de expresar, pero que, digamos, infundieron el ánimo necesario para continuar cada vez que las fuerzas decaían o el contexto se ponía pesado, pues allí, en esa música conmovedora, y en el vínculo de este investigador con ella, uno de amor, hay que transparentarlo, se fundamenta el sentido primero que dio origen y luego sostuvo — junto a otros sentidos menos biográficos que se revelaron en el camino— a este trabajo.

Por otra parte, y volviendo a la sobriedad académica, sumado a los datos verbales y sonoros de los que ya se habló, también se recurrió ocasionalmente a un tercer tipo de datos, a saber, datos etnográficos, cuya fuente de colecta viene de la observación participante que ya se detalló más arriba (y que en resumen consistió en la participación del autor por cerca de tres años en un colectivo musical especializado en las CPs, y que conllevó su audición atenta, su interpretación detallada, su presentación en conciertos y, sobre todo, una apasionada y constante discusión sobre esta música; todo ello significó una inmersión biográfica profunda

³⁸ Los datos verbales aquí utilizados fueron tanto orales (entrevistas y grabaciones) como escritos (documentos textuales).

³⁹ En el caso de los datos sonoros, lo que se utilizó fue la música grabada de las CPs que integraron la muestra.

⁴⁰ Los datos etnográficos utilizados fueron producidos por el autor en una observación participante que duró casi tres años, como se describió en el párrafo anterior.

⁴¹ Se detallarán los criterios de selección de esta en el apartado sobre la muestra.

no solo de la cabeza, sino de todo el cuerpo del autor de estas líneas, que vibró, feliz, al oír las obras, pero también al soplarlas con la quena, entonarlas con la voz, tañirlas con la guitarra, en ensayos semanales grupales y estudio personal diario, durante la cantidad de años ya dicha).

4.6. MUESTRA

El muestreo en la investigación cualitativa no aspira a la generalización de los resultados de una parte sobre una población más numerosa; es decir, no es un muestreo de tipo probabilístico. No busca la representatividad de una población (en un sentido estadístico), pero sí de un orden de significaciones compartido por un colectivo⁴². Lo que pretende, entonces, es la comprensión íntegra y reconstrucción metódica del discurso de una comunidad de habla. Y para ello, no se muestrean individuos de una población, sino sujetos y posiciones de una colectividad (Canales, 2006).

En este caso, esa comunidad de sentido a estudiar es el MDA de la composición de CPs, a la que se accede, como se dijo, a través de dos unidades de análisis: compositores y especialistas. Lo que resta por definir es el tipo de muestreo que se aplicará, cómo se acota esa comunidad de sentido, y cuál es la diversidad de posiciones que permite comprenderla.

4.6.1. TIPO DE MUESTREO

Se trabajó con un muestreo más bien formalizado (Flick, 2015, p. 48), es decir, con procedimientos de selección pre-estructurados y definidos por adelantado a la producción de información en terreno. Como argumenta Flick (2015), este tipo de muestreos son especialmente adecuados para investigadores poco experimentados⁴³ (como fue el caso del

⁴² Un orden internamente estructurado, cuya estabilidad descansa en su misma posibilidad de admitir perspectivas alternativas. “La muestra debe responder a la posibilidad de reconstruir la estructura interna del objeto que se estudia y la estabilidad de la misma como generadora de múltiples manifestaciones” (Canales, 2006, p. 24).

⁴³ Si el perfil de quien investiga, por el contrario, está más experimentado con la investigación cualitativa, podría haber sido interesante aventurarse en un muestreo más flexible y sobre la marcha. Queda para una próxima oportunidad.

autor al comenzar esta tesis), ya que vuelve el trabajo más previsible y manejable, aun con pocos recursos (como también ocurrió aquí: tratándose de una tesis, no hay equipo ni financiamiento para investigar). El propósito fue diseñar una muestra abordable en estas condiciones.

4.6.2. DEFINICIÓN DE LA COMUNIDAD DE SENTIDO

Para definir la muestra de casos a entrevistar se procedió a construir, con base en la revisión bibliográfica, un listado tentativo de las CPs chilenas existentes a la fecha. Tentativo, puesto que, como ya se mostró, no se ha alcanzado una definición clara y acordada sobre qué es (y qué no es) una CP. El objetivo de catastrar las obras fue identificar a la población total de compositores de CPs en Chile.

La construcción del listado se organizó en tres secciones: una primera que incluye estrictamente a las obras autodenominadas como CPs, sea en el disco o en declaraciones del compositor; una segunda que agrega a aquellas que no, pero sí son usualmente reconocidas como tales por la bibliografía especializada; y una tercera que contiene obras que ni compositor, disco, o especialistas han llamado CPs⁴⁴, pero sobre las que acaso sí existen razones formales y estilísticas para hacerlo.

Como primer filtro, sólo se consideraron obras musicales chilenas que tuvieran registro fonográfico. Esto implicó que CPs no registradas —que existen⁴⁵—fueran excluidas del listado. La razón es que, si se ampliase el criterio de selección e incluyesen aquellas obras conocidas, pero sin registro, se haría difícil catastrar el total. El único modo sería con un muestreo de bola de nieve, lo cual, a su vez, implicaría lidiar con los disímiles criterios existentes (¿qué es una CP?) y los potenciales puntos de vistas encontrados entre los actores, todo lo cual alargaría demasiado el trabajo.

Igualmente, se excluyeron obras inconclusas e inéditas, por razones similares. Del mismo modo, y por último, se dejaron fuera aquellas composiciones que estuvieran musicalmente

⁴⁴ Algunas de ellas sí son reconocidas como CPs por algunos especialistas, pero no hay respaldo bibliográfico de ello. Es decir que los especialistas no les han reconocido por escrito.

⁴⁵ Se destacan, entre otras, *Dawson* (2016) de Esteban Vargas, *Valle de Santiago* (2018) de Lorenzo Cornejo, y *Halalí* (2018) de Eduardo Padilla.

más cerca de lo que en la discusión académica se ha caracterizado como *ciclos de canciones*, o *música docta de compromiso* (Torres, 1980; Orrego Salas, 1985).

Se presenta a continuación el listado⁴⁶.

4.6.2.1. CATASTRO TENTATIVO DE LAS CPS CHILENAS CON REGISTRO FONOGRAFICO

I. Obras autodenominadas como CPs.

1. (1970⁴⁷) **Cantata popular Santa María de Iquique** – Luis Advis
2. (1979) **Américas** – Gustavo Becerra-Schmidt
3. (1982) **Un canto para Bolívar** – Juan Orrego Salas
4. (2014) **La pacificación de Chile** – Esteban Correa
5. (2015) **Canto de Rokha** – Arnaldo Delgado
6. (2016) **Motivos de San Francisco** – Gabriel Gálvez
7. (2018) **Cantata por Clotario Blest** – Felipe Sandoval

II. Cantatas no autodenominadas populares, pero así identificadas por la bibliografía especializada.

8. (1971) **Vivir como él** – Frank Fernández y Luis Advis
9. (1973) **La Fragua** – Sergio Ortega
10. (1972) **Canto para una semilla** – Luis Advis
11. (1979⁴⁸) **Cantata de los derechos humanos**⁴⁹ – Alejandro Guarello

⁴⁶ Las referencias se obtuvieron a partir de años de observación participante que el autor desarrolló, como músico, en el campo. Se complementó este conocimiento acumulado con las menciones encontradas durante la revisión bibliográfica y con dos listados actualmente existentes, a saber, el de Valenzuela (2016), y otro que, aunque inédito, es acaso el más completo registro actualmente existente sobre las CPs chilenas, y que circula de modo informal. Este último, que incluye por igual obras estrenadas, registradas, inconclusas e inéditas, fue elaborado por Lorenzo Cornejo, compositor e investigador independiente, quien gentilmente lo facilitó para fines de esta investigación.

⁴⁷ Todas las fechas son tomadas de la publicación del disco.

⁴⁸ Existen dos grabaciones de esta obra. La primera fue realizada en vivo durante el estreno de la obra en 1978 y se publicó inmediatamente, siendo repartida entre el público del Simposium Internacional sobre Derechos Humanos en el que se interpretó. La segunda fue registrada en un estudio de grabación durante el año siguiente, 1979. Se tomó como referencia esta última, dado que es la más difundida.

⁴⁹ En los créditos del vinilo de 1979 la obra se nombra así: «Cantata de los Derechos Humanos»; y en la página web personal de Guarello, en cambio, así: «Cantata: Caín y Abel por los Derechos Humanos». En la bibliografía y la prensa la obra ha sido citada de ambas formas, y también de otras más imprecisas que mezclan parte de una

12. (1986) **Los tres tiempos de América** – Luis Advis

III. Obras no identificadas como CPs por sus autores ni la bibliografía, pero que adoptan la estructura formal de cantata de tradición escrita (barroca o contemporánea), con incorporación simultánea de instrumentos y/o ritmos latinoamericanos, y elementos de la música de tradición escrita:

13. (1970) **Canto al programa** – Luis Advis y Sergio Ortega

14. (1971) **Canto general** – Gustavo Becerra-Schmidt y Sergio Ortega

15. (1979) **El grito de la raza** – Roberto Márquez

16. (1979) **Bernardo O'Higgins Riquelme, 1810. Poema sonoro para el padre de mi patria** – Sergio Ortega

17. (1984) **Oficio de tinieblas por Galileo Galilei** – Patricio Wang

18. (1987) **Dialecto de pájaros**⁵⁰ – Patricio Wang

19. (1996) **Recados de Gabriela Mistral** – Jaime Soto León

20. (1999) **La rosa de los vientos** – Horacio Salinas

21. (2012) **Cantata Mapudungun** – Jaime Herrera

El listado entrega un total de 21 CPs y 15 compositores.

4.6.2.2. DIFICULTADES DE MUESTREO

Como ya se dijo, la tercera sección consta de obras que no han sido referidas como CPs ni por sus autores ni por los especialistas. Sea o no adecuado llamarlas CPs, sí parece indudable que estas obras están, a lo menos, influenciadas por otras CPs que les antecedieron. ¿Eso las

y otra. Aquí, como ante otras confusiones, se tomará la referencia documentada en el disco, es decir la obra será llamada «Cantata de los Derechos Humanos».

⁵⁰ A diferencia del resto, esta obra no se ha registrado por completo en un estudio de grabación. Existe un archivo audiovisual, disponible en YouTube, en la que puede escucharse la obra de principio a fin, y que fue grabada en una de las funciones del Stage Door Festival en Ámsterdam, en 1987, para el cual estaba compuesta. Por otra parte, algunas de sus secciones, «Canto VII» (sobre un poema Altazor, de Huidobro) y «Ded o Ded» (o «Invocación a la lluvia»), fueron registradas en los discos Survario (1987) y Latitudes (1992), respectivamente, ambos del Quilapayún. Se decidió incluirla en el listado por dos razones. La primera es que está, no completamente pero sí de algún modo, registrada. La segunda —y más importante—, es que se trata de una obra que actualmente los músicos de este MDA interpretan como significativa, manteniéndose, más que otras, como objeto común de escucha y conversación.

hace CPs? Hay varias dificultades que se imponen al enfrentar esta pregunta. Aun considerando los aportes de la bibliografía especializada, pueden identificarse una serie de tensiones que obstaculizan una clasificación precisa de los casos y, con ello, dificultan zanjar si estas nueve obras son, o no, CPs. Se resumen a continuación estas tensiones en tres puntos problemáticos.

1. **Vaguedad contemporánea del término cantata.** Hoy en la música de tradición escrita no está claro qué es una cantata. Las innovaciones han mostrado un eclecticismo tal, que la capacidad explicativa de esa categoría ha terminado por diluirse (Timms et al., 2001; Guerrero, 2013). Hasta mediados del siglo XVIII, la cantata mantuvo su estructura intercalada de arias, recitativos, corales e interludios. Luego de esto, el género pasa por un declive, para luego reavivarse, aunque esta vez con mayor eclecticismo. Por ejemplo, en 1814 Beethoven compuso una cantata que dura aproximadamente siete minutos, suena ininterrumpidamente sin diferenciar entre arias e interludios y no incorpora recitativos. Posteriormente, hacia el siglo veinte lo único que se mantiene es su condición de género vocal, para coro y/o solista (Latham, 2008). Así, el concepto se vuelve tan general como impreciso. Lo único que sobrevive de él es esta oposición básica entre *cantata* (cantada) y *sonata* (sonada, música sin voz), a lo que podría agregarse que una *cantata* es diferente de una *canción*.
2. **No hay un uso transversal del término en el campo musical chileno.** Por un lado, existen obras muy similares a la CPSMI (1970) que no se autodenominan como CP, y por el otro, hay obras que sí se presentan con esta etiqueta, pero, en lo formal, distan bastante de la obra de Advis, asemejándose más a las breves cantatas occidentales contemporáneas. Habiendo, entonces, obras diferentes que emplean el término y otras similares que no, se obscurece cuál es su uso correcto.
3. **Los usos de las tradiciones escrita y popular no siempre son los mismos.** Hay obras en donde no hay uso de ritmos latinoamericanos, como *Canto de Roka* (2013) o *Dialecto de pájaros* (1987). Allí lo popular está en los instrumentos empleados y en los intérpretes sin formación académica y, por esa misma razón, en las voces sin impostar. Por otro lado, en obras como *El grito de la raza* (1979) lo de tradición escrita está sólo en el molde de cantata barroca que intercala arias, recitativos e

instrumentales. Lo mismo ocurre con el *Canto al programa* (1970), que consta de canciones hiladas por un relato, aunque cuenta con la particularidad de haber sido escrito por compositores de tradición escrita. Considerando que una de las cualidades con que más frecuentemente se caracteriza a las CPs es el cruce entre las tradiciones escrita y popular, la poca claridad sobre cuánto de ello debe aparecer y de qué modos, dificulta, también, la clasificación.

4.6.3. DECISIONES DE MUESTREO

En vistas de todo lo anterior, siguiendo un criterio pragmático que vuelva abordable esta investigación, las obras de la tercera sección fueron excluidas de la muestra. Así, esta quedó compuesta solamente por (i) las composiciones autodenominadas como CPs y (ii) las obras identificadas como tal por la bibliografía especializada. Sería lo mismo decir que la muestra integra exclusivamente a las obras consagradas como CP. Al trabajar sólo con estas obras se aísla con mayor precisión el objeto de estudio y se podrán rastrear de forma más señera sus actores, actividades y convenciones específicas⁵¹.

Esta estrategia equivale a lo que Flick denomina como un «muestreo desde el centro», es decir, a partir de sus informantes particularmente típicos. El propósito es revelar el campo de sentido desde su interior y desde su centro (Flick, 2015)

Producto de este filtro, resultan, por ahora, 12 obras y 10 compositores. Pero hay más consideraciones que hacer. Como ya se anunció, se está trabajando con dos unidades de análisis: compositores y especialistas. Se detallan a continuación las acciones que se hicieron necesarias en cada caso para llegar a la muestra definitiva con la que se trabajó.

⁵¹ El que hayan autodenominado a su obra como una CP implica que los compositores sitúan su creación en una tradición identificable, recogiéndola y disputándola. Del mismo modo, cuando la bibliografía especializada identifica a una obra como una CP, se ejerce un poder —el del especialista— que sitúa a la obra en aquella tradición, lo que a su vez tiende a condicionar la recepción que de ella se hace en el MDA. En todo caso, conviene aclarar que en esta etapa de la investigación no hay un afán taxonómico, sino la necesidad de algunos criterios que permitan trabajar, y más precisamente, escoger entre la población una muestra de compositores y especialistas que tengan un discurso sobre esta tradición. El que hayan autodenominado a sus composiciones, o que estas hayan sido introducidas a la tradición por los especialistas, se tomó como indicador de que ese discurso existe en unos y otros.

4.6.3.1. COMPOSITORES

De los 10 compositores hasta el momento seleccionados, tres ya fallecieron, uno tenía casi cien años y estaba jubilado en Estados Unidos cuando se hizo el trabajo de terreno —y recientemente ha fallecido—, y otro, Frank Fernández, por su procedencia y residencia cubana, es extremadamente difícil de ubicar. Tomando en cuenta además que este último sólo participa como coautor, junto con Luis Advis, de una CP, a saber, *Vivir como él* (1971), se decide excluirlo de la muestra.

El jubilado en Norteamérica, con casi un siglo de edad, es Juan Orrego Salas, compositor de *Un Canto para Bolívar* (1982), con quién, también por suma dificultad, se desistió de poder conversar (pero sigue considerándosele en la muestra, ya que hay documentos y testigos que permiten acceder a información sobre él).

En cuanto a los difuntos (Luis Advis, Gustavo Becerra-Schmidt y Sergio Ortega), está la imposibilidad de aplicarles un instrumento para producir información nueva y directamente orientada a las preguntas aquí en juego.

Por estas razones, para los casos de Becerra-Schmidt, Advis, Ortega y Orrego Salas, se trabajó mediante la recopilación de fuentes primarias (entrevistas y textos de autoría) y secundarias (textos, ensayos e investigaciones sobre los compositores y sus obras). De forma complementaria, además, se entrevistó a un actor clave, Eduardo Carrasco⁵², que fue testigo y cercano al trabajo de los cuatro.

Entonces, de diez compositores, uno queda fuera y cuatro solamente con posibilidad de acceso indirecto. A los cinco compositores restantes, permanecidos en muestra luego de filtrar, se les aplicaron entrevistas cualitativas semi-estructuradas. Son los casos de Alejandro Guarello, Arnaldo Delgado, Esteban Correa, Gabriel Gálvez y Felipe Sandoval.

Adicionalmente, y de manera excepcional, se decidió incorporar una entrevista a Patricio Wang, compositor de las obras *Oficio de Tinieblas por Galileo Galilei* (1984) y *Dialecto de Pájaros* (1987). Es cierto que ni en el disco ni en las entrevistas disponibles (anteriores a esta

⁵² Carrasco ha sido una figura central del Quilapayún a lo largo de su historia y, a través de este, también del MDA de las CP. Este conjunto interpretó dos de las tres cantatas de Advis, una de las dos de Ortega, y las únicas registradas de Orrego Salas y Becerra-Schmidt. Este último, en colaboración con Carrasco en la escritura del texto, dejó un proyecto de cantata inédito titulado *Allende*, también pensado para el Quilapayún.

investigación) Wang ha reconocido a tales obras como CPs. Tampoco se las ha catalogado así en la bibliografía especializada. En cambio, sí ha sido identificada con este nombre por sus intérpretes —Quilapayún⁵³— y la prensa⁵⁴. Esa es una razón para incluirlo; razón que fue posteriormente confirmada cuando se le entrevistó para esta investigación: efectivamente, reveló en la conversación que sí creó sus obras para el Quilapayún en diálogo con la tradición de las CPs. Una segunda razón es que es el único compositor entrevistable que haya creado CPs durante los años ochenta y más aún, *ese* tipo de cantatas: de duración más acotada y una estructura no barroca, un aproximado de diez minutos de música y canto ininterrumpido. Por las innovaciones formales, su obra puede ubicarse cerca de Becerra-Schmidt y Orrego Salas. Se privilegió el poder entrevistar a un caso de este tipo.

En suma, se considera a 10 compositores (de los que se excluyó a Frank Fernández, y se agregó a Patricio Wang), a 6 de los cuales se pudo entrevistar, y a los restantes 4 se accedió mediante un trabajo de fuentes primarias y secundarias, como también a través de un testigo de su trabajo sobre las CPs, Eduardo Carrasco, a quién se entrevistó.

4.6.3.2. ESPECIALISTAS

Se incluyeron también entrevistas a algunos especialistas en la materia (críticos, académicos, periodistas y mediadores). Se privilegiaron los casos de autores que hayan investigado explícita y no sólo tangencialmente a las CPs. Así, pudo conversarse con Marisol García (periodista e investigadora especializada en canción popular chilena), Álvaro Gallegos (crítico, investigador y periodista, especializado en música chilena de tradición escrita), Eileen Karmy (investigadora, socióloga y musicóloga, especializada en música popular chilena), Rodolfo Norambuena (académico, compositor e investigador, especializado en

⁵³ «Y después está también el intento nuestro de crear una música alternativa frente a la música puramente comercial, una música que tenga valores poéticos, que tenga valores musicales, de donde ha surgido yo creo que toda una línea de trabajo nuestro que se ha revelado interesante, que es lo que nosotros hemos llamado las cantatas, que se inició con la cantata santa maría, que siguió con otras obras, La Fragua, Vivir como él, después vino, en el exilio, la cantata Américas, con Becerra, la cantata del Canto para Bolívar, ahora último hemos hecho una cantata dedicada a Galileo Galilei, que se llama Oficio de tinieblas por Galileo Galilei» dice Eduardo Carrasco, en una entrevista grabada en el marco de un concierto en Mendoza (Quilapayún, 1983).

⁵⁴ «En los últimos días han sido tocadas sus composiciones “Canciones salvajes” y Oficio de tinieblas por Galileo Galilei”, cantata popular con texto de Desiderio Arenas, escrita para Quilapayún en 1980» dice una nota en la versión digital del periódico El Mercurio (El Mercurio, 2010)

música chilena y latinoamericana) y Eduardo Carrasco (músico y filósofo, fundador y director musical del Quilapayún, mediador entre intérpretes populares y compositores).

Los especialistas ofrecen una perspectiva que es interesante y enriquecedora. Estos conocen el mundo de las CPs no como protagonistas, sino como estudiosos de él. Por ello, se orientaron sus entrevistas a recoger aquel conocimiento que han documentado y reconstruido, pero también las reflexiones sobre el género CP que han elaborado a partir de su trabajo. Como el objeto de estudio específico de esta tesis, el mundo de la composición de las CPs, no ha sido abordado antes, se decidió entrevistarles preguntando específicamente sobre aquellas cuestiones que son de interés para la pregunta de investigación que organiza este estudio, en lugar de solo quedarse con lo que han escrito al respecto (que no siempre se orienta al enfoque que aquí se adopta). Su aporte fue de gran provecho para el posterior trabajo de análisis.

4.6.3.3. RESUMEN

En resumen, entonces, se trabaja con una muestra de diez compositores, de los cuales seis fueron accesibles por entrevista directa y cuatro por vía documental, y con cinco especialistas, todos entrevistados. Once entrevistas en total.

En el caso de los compositores, se censó al total resultante luego de aplicar los filtros arriba explicitados, los cuales permitieron trabajar estrictamente con las obras que han logrado instituirse como CPs —según los criterios definidos—. Dicho de otra forma, dentro de las limitaciones ya descritas, se realizó un censo cualitativo de los compositores de las CPs así consagradas. En el caso de los especialistas, en tanto, si bien la población era igualmente pequeña, se procedió por criterio de saturación del discurso. No hubo necesidad de más entrevistas, ya que los datos producidos —en las condiciones cuidadas que ya se detallaron— fueron más⁵⁵ que suficientes para atender los objetivos que esta investigación se propuso.

Están, entonces, dadas las condiciones muestrales como para reconstruir válidamente este MDA desde las significaciones de sus mismos actores.

⁵⁵ *Más que suficientes* en el sentido de que los datos fueron riquísimos: dieron para estas doscientas páginas de tesis, aun dejando mucho fuera.

4.6.3.4. TERRENO Y ENTREVISTAS REALIZADAS

El trabajo de terreno se realizó durante el 2018. Se ubicó a los compositores y especialistas a través de redes propias e información de contacto pública por internet. La mayoría de las entrevistas fueron presenciales, y algunas otras, virtuales (en los casos de Gabriel Gálvez y Esteban Correa, dado que se encuentran radicados en La Serena; y también en el de Patricio Wang, que vive en Francia).

El siguiente cuadro sintetiza las entrevistas realizadas, los compositores considerados, como también las fuentes para acceder a aquellos que no fue posible entrevistar.

| Compositores | Fuente de información | |
|-------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| Luis Advis | Documentos ⁵⁶ , testimonio de colaborador directo (Eduardo Carrasco), y consulta a especialistas. | Especialistas |
| Sergio Ortega | | |
| Gustavo Becerra-Schmidt | | |
| Juan Orrego Salas | | |
| Alejandro Guarello | Entrevista directa | Marisol García |
| Patricio Wang | Entrevista directa | Eileen Karmy |
| Esteban Correa | Entrevista directa | Eduardo Carrasco |
| Arnaldo Delgado | Entrevista directa | Rodolfo Norambuena |
| Gabriel Gálvez | Entrevista directa | Álvaro Gallegos |
| Felipe Sandoval | Entrevista directa | - |

Como queda a la vista, las entrevistas no fueron anónimas. El motivo es que se analiza a autores, por lo que la conversación refiere constantemente a sus obras particulares, y también lo hace su posterior análisis. Así, trabajar con anonimato hubiera limitado extremadamente

⁵⁶ Los documentos utilizados están referenciados en las citas correspondientes dentro de los apartados de análisis.

el potencial de este trabajo: los fragmentos citables de la conversación serían ínfimos y probablemente poco útiles. De igual manera, el universo de compositores de CPs es reducido, por lo que, aunque se hubieran anonimizado los hablantes, sería fácil identificar, según la información disponible, quién es el emisor. Por todo esto, las entrevistas y las citas son publicadas aquí con nombre propio. Esto fue informado oportunamente a las y los entrevistados antes de cada conversación a través de un Consentimiento Informado, que todos y todas aceptaron.

4.7. ESTRATEGIA DE ANÁLISIS

Se realizó una estrategia de análisis para abordar la información producida según el diseño recién expuesto. Esta se presentará en tres subsecciones: (1) articulación teórico-metodológica de este estudio, (2) estrategia de comparación entre los datos, y (3) alcances de representatividad y generalización de los resultados.

4.7.1. ARTICULACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

Se expondrá en este subapartado la articulación desde lo teórico a lo metodológico que organiza esta investigación, según los cuatro niveles que para ello establece Flick (2015): (1) fundamentos epistemológicos, (2) perspectiva de investigación, (3) problema de investigación y (4) métodos.

Los fundamentos epistemológicos de este estudio mezclan realismo y constructivismo, como los describe Gibbs (2012), quien justamente afirma que la práctica de la investigación cualitativa tiende a mezclar parte de ambos. Hay aquí un fundamento realista, en el sentido de que se sostiene que los MDA son una realidad, de tipo social, que es pesquizable. Y hay, también, un fundamento constructivista, en el sentido de que los actores de este MDA se relacionan con el mundo a través de constructos que, de hecho, construyen una realidad. Los fundamentos realistas orientaron especialmente los dos primeros capítulos de análisis, en los que se construyó un modelo de la estructura básica de actores que organiza a este MDA, como también un modelo de la configuración de actores que permitió la sociogénesis del mismo. Los fundamentos constructivistas, por su parte, orientaron el tercer capítulo, donde se interpretó cómo los compositores construyen en sus discursos cuál es «el público» de las

CPs, en base a lo que se armó una tipología de «públicos imaginados» que, a su vez, permitió definir tres periodos de la historia de las CPs. Esto último muestra con claridad cómo una mirada constructivista puede combinarse con una realista: los diferentes tipos de constructos presentes en los discursos analizados pueden interpretarse como una realidad en sí⁵⁷, y fundamentar, como en este estudio, la periodización de una historia.

En segundo lugar, la perspectiva de investigación. Esta, primero, va *desde arriba a abajo*, y luego, *desde abajo a arriba*. Se comienza desde el modelo teórico de los MDA de Becker (2008) y su punto de vista sobre cómo llega a ocurrir socialmente el arte y los conceptos que ofrece para estudiarlo. Desde allí, se va a los datos⁵⁸, se les explora, y esa exploración abre a nuevas teorizaciones, nutridas por el marco teórico que ofrece la sociología del arte de Becker, como también por los discursos de los entrevistados y su consecuente análisis. Esto último estuvo inspirado por la teoría fundamentada (Flores y Naranjo, 2013) (de un modo no sistemático sino que nada más como inspiración): alcanzar resultados emergentes de mayor abstracción desde los propios datos. En efecto, en este tránsito de vuelta a arriba, se construyeron modelos de actores y tipologías, que emergen de los datos, tomando distancia abstracta de la casuística para ofrecer una síntesis con poder explicativo sobre las expresiones históricas particulares. En suma, se comienza desde los conceptos a los datos, y se termina desde los datos hacia nuevos resultados de mayor abstracción.

Tercero, el problema de investigación. Este ya se ha expuesto en los primeros puntos de este marco metodológico, como también sus conceptos fundamentales en el apartado del marco teórico. A modo de síntesis: se abordan las CPs desde el punto de vista que ofrece la sociología del arte de Becker (2008), orientada a comprender su organización desde sus actores, actividades y convenciones. Como ya se argumentó en el primer apartado de este marco metodológico, el trabajo empírico se centró en los actores.

Finalmente, a nivel de métodos, se emplearon entrevistas semiestructuradas a compositores y especialistas, además de revisión de documentos (ver los puntos 5 y 6 de este marco metodológico para mayor detalle). Como afirma Canales (2006), los métodos cualitativos

⁵⁷ Es una realidad que para unos el público de las CPs es, por ejemplo, el pueblo, y para otros, una comunidad más acotada (como un movimiento social particular: el estudiantil del 2011).

⁵⁸ Esto significa, en concreto, que el instrumento, es decir, la pauta de entrevistas semiestructuradas, se construyó a partir de una operacionalización del marco teórico de Becker (2008).

permiten considerar a las y los hablantes como testigos directos de una realidad, que posteriormente el analista puede reconstruir a través del discurso que estas y estos despliegan. En tal sentido, esta técnica guarda coherencia con los fundamentos epistemológicos constructivista y realista arriba desarrollados, como también con lo descrito en la perspectiva y problema de investigación.

4.7.2. ESTRATEGIA DE COMPARACIONES

El análisis cualitativo puede organizarse en una estrategia de comparaciones entre los distintos casos considerados, tomando en cuenta las posiciones que representan dentro del objeto de estudio. Las comparaciones entre los diferentes casos permiten captar lo que es común y lo que es diverso dentro del mismo (Flick, 2015).

En este estudio, en primer lugar, se buscó lo que era común a los casos, es decir, los diferentes compositores entre sí. Debe considerarse que los casos individuales de compositores entrevistados (o rastreados a través de documentos) son tomados como puntos de acceso empírico retrospectivo no solo a sus procesos de composición individuales sino también a los MDA que hicieron a esos procesos creativos posibles. Esta primera comparación entre los casos buscó lo que fuera común a todos ellos, y así llegó al primer apartado del análisis, cuyo resultado es la estructura básica del MDA.

En segundo lugar, hubo una inmersión en un solo caso, el de Luis Advis, para reconstruir, a través del material sobre él que hay disponible, el MDA que posibilitó el origen de las CPs.

En tercer y último lugar se realizó una comparación, de nuevo, entre todos los casos, para buscar, esta vez, diferencias, y criterios que permitieran agruparles. Ese criterio fueron los discursos sobre los públicos imaginados, lo que permitió delimitar tres periodos de las CPs. Una vez identificados estos tres tipos de discurso, se profundizó en qué caracteriza típicamente a cada uno; pero mostrando, también, que en su interior existen desacuerdos y discusiones, que son igualmente interesantes de visibilizar.

Cada una de estas estrategias aspiró, como se ha dicho, a construir hipótesis que permitieran comprender la estructura del MDA en estudio, y así alcanzar cierto poder explicativo sobre los fenómenos particulares en la historia de las CPs, pasados o presentes.

4.7.3. REPRESENTATIVIDAD Y GENERALIZACIÓN

En un sentido estricto, los resultados de este estudio representan el núcleo del mundo de la composición de las CPs chilenas. Esto, porque se seleccionaron solo los casos autoidentificados o señalados como tales por la bibliografía especializada, es decir, de alguna manera, las obras socialmente consagradas como CPs. Estas fueron las obras que integraron la muestra, y sobre sus compositores se produjo información que permitió ingresar a sus MDA respectivos. Vista así, la representatividad de las conclusiones es aplicable a la tradición chilena de composición de CPs. Vendrán nuevas obras en el género que probablemente reproducirán parte de las convenciones y estructuras aquí identificadas, pero también es posible que estas propongan nuevas tensiones, desafíos y, en suma, movimiento al género.

En un sentido más amplio, en cambio, los resultados de este estudio pueden aportar a la comprensión de otros casos empíricos. Es decir, los resultados pueden generalizarse, o mejor, transferirse. La generalización en las técnicas cualitativas no funciona del mismo modo que en las cuantitativas. Por lo mismo, suele preferirse el término de *transferibilidad* (Hennink, 2014), en lugar de *representatividad*. La idea de *transferir* sugiere que los resultados de un estudio ofrece un potencial de generalización sobre otros casos empíricos en posiciones similares, lo que siempre debe mediar por un proceso reflexivo (donde conviene considerar cuáles son las similitudes y diferencias de ambos tipos de caso puestos a comparar).

Los resultados aquí alcanzados, entonces, podrán aportar a la comprensión no solo de las CPs que integran la muestra, sino también de aquellas obras que orbitan al género, aunque no esté demasiado claro si pertenecen a él o no, pero que de cualquier forma comparten características con él. Adicional y más generalmente, podrán aportar, reflexión mediante, a otras investigaciones que toquen temas similares: condiciones sociales para la creación artística, composición musical y, en general, MDAs.

5. RESULTADOS

Puesto que este es un análisis exploratorio del mundo de la composición de CPs, conviene comenzar la presentación de los resultados identificando el soporte material sobre el que descansa cualquier MDA: sus actores.

Dado, además, que la composición de CPs constituye un proceso de mediana duración histórica, y que por consiguiente sus actores no han sido los mismos a lo largo del tiempo, se decidió separar su exposición en tres secciones: (i) la estructura básica de actores del mundo de la composición de las CPs, en la que se identifica a los tipos de actores que pueden identificarse con relativa invariabilidad en todas las obras que se han compuesto en este género, (ii), la sociogénesis del mundo de la composición de las CPs, entendida como aquella configuración de actores cuya cooperación dio como resultado la composición de la primera obra socialmente reconocida como una CP, la CPSMI, y con ello, a una forma de nominación para un cierto tipo de música que posteriormente constituirá una tradición creativa específica; y (iii) el desarrollo histórico del mundo de la composición de las CPs, en el que se identifica a sus principales actores y también se propone y argumenta un orden de su historia en tres periodos.

5.1. ESTRUCTURA BÁSICA DEL MUNDO DE LA COMPOSICIÓN DE LAS CPs

Como es obvio, un primer actor básico a nombrar en este MDA son los **compositores** que hayan creado una o más CPs. El compositor es quien escribe la música de la obra, la gran mayoría de las veces, “en solitario”⁵⁹. Esto corresponde a una reproducción de la división social del trabajo convencionalmente empleada en la música de tradición escrita, donde los músicos se bifurcan entre compositores⁶⁰, de un lado, quienes idean y escriben música en una

⁵⁹ Las comillas obedecen a que, en el discurso, los compositores —como se verá de inmediato en sus propias citas— dicen haber compuesto solos. Pero luego, durante todo el resto de la entrevista, desarrollan la red de actores que fueron importantes para su proceso de composición. La creación musical es sola, sí, pero entre comillas. Esta soledad es una representación que el artista hace de su trabajo. Es un discurso, pero que puede interpretarse también como una división del trabajo: hace algo, aislado en una habitación, que nadie más hace, pero que supone a todos los demás: su sociedad, intérpretes, referentes, tradición, públicos, críticos, etcétera.

⁶⁰ La idea de composición, además, desde tiempos medievales, se contraponen a la de improvisación. Es decir, el compositor es quien escribe su música, en un momento, para un intérprete que, en otro, la interpretará. Esta idea se forma en oposición a la de un intérprete que conoce su instrumento lo suficiente como para improvisar música en el acto (Latham, 2008, p. 343).

partitura para que otros la interpreten, e intérpretes, del otro, quienes, habiéndose especializado en algún instrumento, se encargan de traducir —interpretar— aquella notación a un sonido socialmente acordado como artístico (Latham, 2008). Por supuesto, la idea de composición implica la existencia de una notación musical compartida con otros músicos, un sistema de signos que permita a los compositores objetivar sus ideas musicales en un formato legible, la escritura de una partitura, para así comunicarlas con alguna precisión a otros, los encargados de ejecutarlas e interpretarlas artísticamente. Esta división del trabajo y funciones socialmente asignadas al compositor, propias de la música de tradición escrita (2008), se reproducen en el MDA de la composición de CPs.

«El 99% fue en solitario. De hecho, me aislé antes del último mes de composición»
[Felipe Sandoval, Compositor]⁶¹

«El uso de partituras. El trabajo del... sí, el uso de partituras y el trabajo del compositor, que no es el intérprete, sino que es como un actor aparte, que compone para los músicos»
[Arnaldo Delgado, Compositor]

Esta soledad del trabajo del compositor, quien suele encerrarse a trabajar durante un periodo para luego salir del aislamiento con su obra terminada, es solo aparente, pues existe, como sugiere Becker (2008) y revela el presente análisis, una serie de actores articulados en una red, entre los que se encuentra el compositor pero también otros tipos de actores, cuya implícita cooperación no solo influye, sino que derechamente hace posible la creación de la obra de arte, en este caso, la composición de CPs.

Uno de los actores que influye más directamente es, cuando aplica el caso, un **otro que encarga** la creación de una CP. Ha ocurrido que ciertas CPs han sido compuestas a partir de un encargo que realizan otros actores al compositor. Y desde que esos otros que encargan, también fijan algunas condiciones, y se integran activamente a la red cooperativa que permite la composición de la obra.

De las 14 obras que integran la muestra 4 fueron compuestas por encargo: *Cantata de los Derechos Humanos* (1979), *Américas* (1979), *Un Canto para Bolívar* (1982) y *Oficio de*

⁶¹ Cuando las citas se presentan de esta manera, solo con el nombre y la ocupación del emisor, corresponden a entrevistas realizadas por el autor de esta investigación. En cambio, cuando las citas se respaldan con una referencia bibliográfica, estas provienen del texto mencionado, en cuyo caso se señala también el año en que el texto citado fue emitido.

tinieblas por Galileo Galilei (1984). Las últimas tres fueron encargadas por el Quilapayún a distintos compositores chilenos (Gustavo Becerra-Schmidt, Juan Orrego Salas y Patricio Wang, respectivamente), mientras que la primera es una iniciativa del Arzobispado de Santiago, a través de la Vicaría de la Solidaridad, que encarga a Alejandro Guarello una obra para ser estrenada en la ceremonia de apertura del Simposium Internacional sobre Derechos Humanos a celebrarse en 1978 en Chile. Así entonces, estos otros que encargan CPs han sido, en concreto, un conjunto de intérpretes, una vez, y una institución religiosa, la otra.

«Y el encargo consistía en eso, en hacer una cantata, con este texto del padre Esteban Gumucio, con un grupo que ya estaba designado, Ortiga. Con una orquesta pequeña, que era de cuerdas, y yo pedí autorización para usar bronce, dos trompetas y dos cornos, en el fondo, para aprovechar de darle el tono militar al Caín. Y un narrador, también está, que es Rodolfo Parada, estaba designado. O sea, es un encargo, así, de tomo y lomo. Tiene que ser así, tiene que durar más o menos tanto, tiene que tener estas canciones... estas son canciones. Era una cosa bien delimitada.

Entrevistador: Pero el género también estaba predicho entonces, le dijeron: una Cantata Popular.

Sí, sí, sí. Claro»

[Alejandro Guarello, Compositor]

«Quilapayún me propone componer una pieza de larga duración para su próximo disco, lo que para ellos, a partir de la Cantata Santa María de Iquique, ha pasado a denominarse una Cantata Popular, y en esto me veo confrontado a un gran desafío porque me veo precedido por algunos de mis profesores y grandes músicos chilenos: Luis Advis, Sergio Ortega, Cirilo Vila, Gustavo Becerra,

Juan Orrego Salas»

[Patricio Wang, Compositor]

En ambos casos lo más básico que queda fijado por quienes encargan es el género: una CP, aun con la relativa indefinición con la que cargaba esta idea, en ese entonces, tan reciente. También fijan la instrumentación y los intérpretes (a Guarello se lo dicen explícitamente; en el caso del Quilapayún, esto se subentiende, puesto que encargan obras para ser interpretadas por ellos mismos, intérpretes concretos que manejan instrumentos determinados, con mayor o menor pericia).

Hay algunas diferencias en cuanto a las motivaciones que, aparentemente, llevaron a cada actor a encargar una CP. Cuando el encargo lo realizó un conjunto de intérpretes, el motivo que perseguían fue alcanzar un mayor desarrollo artístico mediante la utilización de recursos musicales más complejos que los que, dado su origen en la música popular, acostumbraban.

«Entendemos la palabra *cantata* como obras de un mayor desarrollo, que se escapan de la canción, y buscan introducir dentro de la música nuestra, digamos, elementos musicales más expresivos, más desarrollados»

[Eduardo Carrasco, Quilapayún]

En cambio, cuando el encargo lo realizó una institución religiosa, el motivo fue, al parecer, expresar un mensaje político. Solicitan componer una CP, un tipo de obra que culturalmente ha sido asociado a las ideas de la UP⁶² (Karmy, 2011a), a partir de un texto previamente escrito sobre los derechos humanos, para estrenarse en un evento sobre el mismo tema, mientras en el país rige una dictadura que los viola, que se impuso mediante un golpe de Estado contra la misma UP y que desarticula a sangre todo lo que tuviera que ver con ella⁶³. Todas estas condiciones de contexto sugieren que este encargo de composición fue animado motivos políticos y contestatarios a la dictadura chilena.

Por lo mismo, el encargo de la institución religiosa —o mejor, el encargo políticamente motivado— fija más elementos que el de los intérpretes —artísticamente motivado—: el texto, las fechas y condiciones del estreno vienen predichas. También se incluye una remuneración económica al compositor⁶⁴.

Como se desprende, de paso, de una de las citas anteriores, no siempre el texto, que es también parte de la obra, es escrito por el compositor. Aparece así, si es el caso, el **escritor del texto** como otro actor de este MDA.

Cuando el texto de la obra es escrito por una persona distinta del compositor, pueden identificarse dos tipos de escritores: uno que creó un texto original, pensado para la obra, y otro que escribió un texto con un propósito inicial diferente de ella.

Los números ayudan a poner los casos en perspectiva: de las 14 obras incluidas en la muestra, 6 cuentan con un texto escrito con un propósito inicialmente diferente y 8 con un texto

⁶² El género CP se origina en la víspera del gobierno de la UP y no tarda en ser culturalmente asociado como una expresión de sus ideas, como documenta Karmy (2011a), y su desarrollo, de hecho, quedó trunco junto al de aquel proyecto político tras el golpe de Estado, al menos hasta ese entonces, 1978.

⁶³ Yendo más allá en la especulación, puede verse que la instrumentación, conjunto popular y orquesta (sumados a un coro sinfónico en uno de los casos), y el relator, Rodolfo Parada, fueron los mismos que en la Fragua, obra de Sergio Ortega en homenaje al Partido Comunista de Chile estrenada durante el gobierno de la Unidad Popular.

⁶⁴ Motivos políticos y artísticos ¿acaso dos direcciones típicas y distinguibles que se ha tomado el desarrollo de las CPs?

original para la obra. De estas ocho, seis tienen su texto escrito por el mismo compositor y solo dos por una persona distinta⁶⁵.

Con respecto a los escritores de textos con un propósito inicialmente diferente, en general, se trata de poetas reconocidos⁶⁶ (Neruda, De Rokha, Mistral, Huidobro) y músicos con aptitudes literarias consideradas destacadas por quienes seleccionan (de las que el único caso, al menos en la muestra, es Violeta Parra). Lo más frecuente ha sido que los propios compositores escogen el texto y autor(es)⁶⁷ con que quieren trabajar, así como también seleccionan los pasajes a incorporar y los montan en una secuencia coherente. En los casos de Becerra-Schmidt y Orrego Salas, estas tareas fueron desarrolladas en colaboración con quien encargó la obra, el Quilapayún⁶⁸.

Por otro lado, los escritores de textos originales para la obra, cuando son alguien distinto del compositor, comparten la cualidad de ser afiliados a alguna causa y/o comunidad directamente relacionada al tema que aborda la CP: un sacerdote de la iglesia católica, en un caso, y un artista que es parte de una comunidad de militantes de izquierda exiliados, en el otro. Además, ambos casos coinciden en que la composición comienza por un encargo, precisamente, venido de esas comunidades a las que pertenece el escritor: la Vicaría de la Solidaridad y el Quilapayún en el exilio, respectivamente⁶⁹.

⁶⁵ Estas dos obras son *Cantata de los Derechos Humanos* (1979) y *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei* (1984). Ambas, curiosamente, pertenecientes al mismo periodo histórico (que más adelante en el análisis se establecerá como el segundo de tres en la historia de las CPs).

⁶⁶ En un solo caso, *Dialecto de Pájaros* (1987) de Patricio Wang, se incluyeron textos no originalmente escritos para la obra de autores menos conocidos, incluso algunos anónimos, atribuidos a pueblos y no a individuos.

⁶⁷ Solo en un caso se ha trabajado en una misma obra con textos de más de un autor, en *Dialecto de Pájaros* (1987) de Wang.

⁶⁸ En los casos donde el texto estaba escrito con anterioridad a que existiera siquiera la idea de componer la obra, por cierto, entran al MDA aquellos **escritores y libros anteriores**, a veces con tanta importancia que su encuentro con el compositor y posterior lectura resulta en que este, conmovido, se sienta instado a componer la obra. Es decir que esa lectura jugó un rol probablemente no exclusivo, pero sí importante en la concepción de la idea de componer. Por cierto, también juegan un rol las redes que hacen aparecer aquellas obras al que será finalmente el autor de una CP: amigos artistas, literatos, intelectuales, etcétera, que recomiendan o muestran tal o cual obra.

⁶⁹ Hay casos donde estas categorías se funden. Por ejemplo, en el caso de la Cantata por Clotario Blest, Felipe Sandoval fue autor de la música y del texto, pero este último fue escrito en diálogo constante y directo con otro texto previamente escrito, un libro de la periodista Patricia Matus a quien el compositor contactó y consultó durante todo el proceso de escritura. Aparece, singularmente en este caso, una figura peculiar: la escritora del texto que inspiró directamente al texto de la obra, y que colaboró con el compositor para su creación.

Por supuesto, cuando la escritura o selección del texto está acompañada por la lectura y/o consulta de algún otro texto o especialista, esto es, cuando hubo un proceso de investigación para tomar decisiones creativas, estos **expertos y textos especializados** también pasan a integrar el MDA. Actores como literatos, historiadores y periodistas, o textos como la biblia, libros académicos y de divulgación, integran la red cooperativa del artista. A veces, menos formalmente, estos consultores han sido, sin más, lectores respetados por el autor, con o sin credenciales de especialista.

Es curioso, eso sí, que la figura del consultor experto aparezca en la escritura del texto pero no en la composición de la música. Tal y como ilustra una de las citas al inicio de este capítulo, la mayoría de los compositores incluidos en la muestra casi no estableció diálogos directos con otros actores durante el proceso de creación de la música. Quienes sí lo hicieron consultaron a un tipo singular de actor: a los intérpretes⁷⁰.

«Entrevistador: ¿Usted sabe si es que hubo personas que, cualquiera haya sido el modo, hayan cooperado con estos compositores [Advis, Ortega, Becerra-Schmidt y Orrego Salas] durante el proceso de creación de estas cantatas?»

No, no creo. O sea, nosotros le entregamos la información. Le entregamos, qué se yo, las tesituras vocales, hasta dónde llegan nuestros tenores, qué notas pueden hacer los bajos, cosas así. Con qué instrumentos... por ejemplo, qué notas pueden dar la quena, cuáles no, etcétera. Cosas así, de orden técnico, instrumentales y vocales»
[Eduardo Carrasco, Quilapayún]

Los **intérpretes**, músicos especializados en algún instrumento en particular y encargados de ejecutar e interpretar artísticamente la partitura escrita por el compositor, también integran el mundo de la composición de las CPs. Esto equivale a decir que cooperan en el proceso de composición, aun cuando aparentemente, según la convención, el aporte de los intérpretes sería posterior a la escritura de la obra. En los datos se pudieron distinguir tres tipos de integración: pasiva, reactiva y activa⁷¹.

⁷⁰ Hay solo dos casos que manifiestan haber colaborado con otras personas, distintas de los intérpretes o el director, durante la composición: Esteban Correa en *La Pacificación de Chile* (2014), quien durante su realización dialogó sobre la obra con amigos y colegas, y Patricio Wang en *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei* (1984) que realizó todo el trabajo creativo en dialogo directo con el autor del texto, Desiderio Arenas, tomando casi siempre decisiones en conjunto.

⁷¹ Esta tipología aplica para los casos en que los intérpretes, efectivamente, inciden sobre el proceso de composición. Hay casos donde esto no ocurre, todos los cuales tienen en común el hecho de que los intérpretes

Un primer tipo es la integración pasiva, que ocurre cuando el compositor conoce a los intérpretes concretos que tocarán su obra y, en base a ese conocimiento, *compone para ellos*, considerando su nivel interpretativo⁷², sus peculiaridades, potencialidades y limitaciones específicas.

El intérprete, en este caso, no es un instrumento abstracto sino un ser humano determinado que existe en la cabeza de quien escribe música. Es un intérprete concreto y no cualquier intérprete posible. Dado que la interpretación de un instrumento no es un proceso totalmente mecánico, sino que cada intérprete tiene singularidades cualitativamente irreductibles⁷³, el compositor que conoce a sus intérpretes concretos puede escribir la obra buscando aprovechar esas singularidades de cada uno. Por el mero hecho de existir en la imaginación del compositor, el intérprete concreto se integra a la red cooperativa de la composición de CPs. A veces, más aún, ocurre que el compositor cuenta con la posibilidad de reunirse con los intérpretes y probar algunas ideas durante el proceso de creación. Así evalúa el sonido concreto que tendrá lo que escribe y recaba nuevas ideas.

«Cada uno de los solistas tenía una cierta característica que yo después en la composición del resto de la cantata aproveché, o traté de aprovechar al máximo. Entonces está ese evento muy fundamental que fue haber puesto en práctica, o experimentar la composición en su proceso de desarrollo. Y eso, digamos. Fue una obra que se fue haciendo más o menos a la par de su realización»

[Esteban Correa, Compositor]

Un segundo tipo es la integración reactiva, esto es cuando los intérpretes cumplen el rol de consultores expertos del instrumento que dominan, tal como se expresó más arriba en la última cita de Eduardo Carrasco. En estos casos, los intérpretes de la obra se vuelven contrapartes del compositor, quien les consulta, casi siempre, sobre propiedades

de la obra no se determinaron hasta después de que esta estuviera escrita. Es decir que los intérpretes existían sólo en abstracto, como instrumentos, y no en concreto, como personas con habilidades y sensibilidades determinadas para ejecutarlos, y así, no influyeron la composición ni, por consiguiente, integraron, en esos casos, el MDA.

⁷² Aunque también existen casos en los que se le exige a algún intérprete mejorar sus habilidades en un instrumento para ser capaz de abordar una partitura más compleja de lo que acostumbra. Esto es, el compositor fuerza o propone que los intérpretes estudien para alcanzar un nivel más complejo de ejecución en su instrumento.

⁷³ El timbre de su voz, su vibrato —más rápido o lento, con oscilaciones más grandes o pequeñas, a tempo o con un ligero descalce con respecto al compás—, la sensibilidad con que interpreta crescendos, rallentandos, etc.

organológicas y técnicas de los instrumentos en los que son especialistas: sus posibilidades y limitaciones, aspectos formales, terminología, notaciones específicas de escritura y otros. Todas estas son cuestiones que el compositor necesita conocer para tomar decisiones y escribirle a cada instrumento una parte que sea efectivamente interpretable.

Es interesante que quienes se integran de esta manera suelen ser intérpretes especializados en algún instrumento de raíz latinoamericana. Esto ocurre sobre el problema de que los compositores manejan muy pocos aspectos técnicos sobre la organología⁷⁴ de origen local, porque están relativamente menos sistematizados y porque ocupan un lugar más bien accesorio dentro de sus mallas curriculares de formación, y así, al momento de componer para ellos, no les queda sino recurrir al saber de los expertos que tienen más cerca: sus intérpretes, quienes harán sonar su obra. Así, los intérpretes de instrumentos de raíz latinoamericana se vuelven consultores especialistas para el trabajo creativo de los compositores, a raíz de los vacíos de conocimiento que estos tienen sobre la música tradicional del subcontinente.

Finalmente, un tercer tipo es la integración activa de los intérpretes. Este, aunque relativamente minoritario, se da cuando aquellos intervienen más o menos directamente en la composición. Las pocas veces que así ha sido, los intérpretes han colaborado a través de juicios y sugerencias al compositor, en un caso, o bien mediante su participación directa en la creación de una parte de la obra, en el otro.

En el primer caso, lo que ocurre es que el compositor comparte avances de la obra a los intérpretes esperando su opinión y estos responden dando su apreciación estética, juicio y sugerencias, las cuales el compositor recibe, filtra e incorpora.

En el segundo, más directamente aun, los intérpretes asumen una parte de la composición. La única CP en la que se ha procedido de esta forma es la *Cantata por los Derechos Humanos* (1979), durante cuya creación el compositor encargó a una parte de los intérpretes, el conjunto latinoamericano⁷⁵, hacer el arreglo para instrumentos de raíz latinoamericana.

⁷⁴ Según el Diccionario Oxford de la Música, la Organología es la «disciplina que estudia los instrumentos musicales» (Latham, 2008, p. 1130).

⁷⁵ Considerando que esta obra está escrita para orquesta, coro sinfónico —ambos integrados por instrumentos e intérpretes provenientes de la tradición escrita europea— y conjunto latinoamericano.

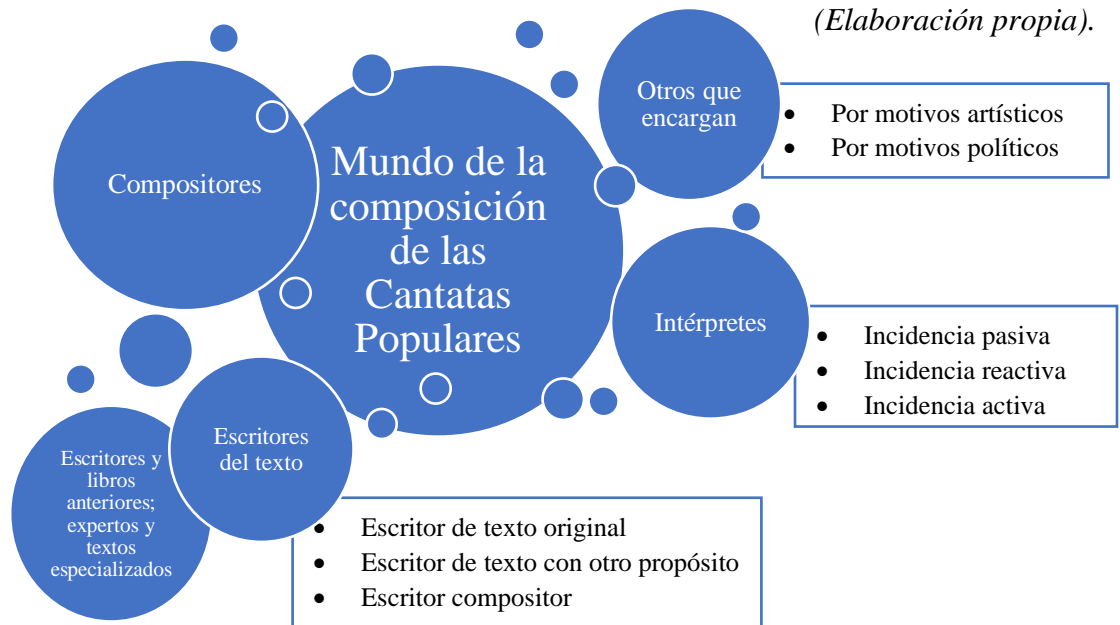
«Entonces, aquí hay una cosa bien importante. Yo no me encargué de arreglar la música para ellos [Ortiga, conjunto latinoamericano]. Sino que les pasé las canciones, las cinco canciones ya terminadas, en el sentido popular: la melodía y la armonía, de manera que ellos las arreglaran. Porque, además, yo conocimiento mucho del cuatro, del tiple, y qué se yo, yo no tenía demasiada información. Y había una urgencia, porque esto yo lo recibí por ahí por fines de mayo»
 [Alejandro Guarello, Compositor]

Como queda a la vista, Guarello entrega dos razones para justificar esta decisión. Una es la urgencia: el compositor recibe un encargo con plazos estrechos y el tiempo apenas le alcanza para otra cosa. La otra es —al igual que en el segundo tipo de integración— el desconocimiento del compositor sobre organología latinoamericana (recuérdese que el tiple y el cuatro son instrumentos de origen centroamericano).

Esta ha sido la estructura básica de actores del MDA de composición de CPs durante lo que va de su historia. Básica, como se ha dicho, porque se refiere a los tipos de actores que han estado a la base de la composición de cualquiera de las CP que hasta ahora existen.

El siguiente esquema sintetiza lo recién expuesto.

Esquema 1. Estructura básica de actores del mundo de la composición de las CP.



Una breve reflexión antes de pasar al siguiente apartado. Se ha dicho que dos de tres tipos de integración de los intérpretes a la composición, la reactiva y la activa, han sido motivadas por el mismo hecho: que los compositores chilenos no han sido formados en sus casas de estudio para escribir música a instrumentos de origen latinoamericano.

Ciertos compositores educados en el conservatorio, concentrados en estudiar la tradición europea, sus técnicas, formatos e instrumentos, asumen de pronto el proyecto de componer una CP, un género musical que toma parte de aquella tradición pero la combina con otras, como por ejemplo, en este caso, la organología latinoamericana, frente a la cual, sin embargo, no tienen preparación técnica, no conocen sus alturas, posibilidades, limitaciones, peculiaridades, acaso apenas algunos timbres.

Este hecho contradictorio —en una palabra, que los compositores locales no han sido preparados para componer para instrumentos locales— expresa que el cruce inusual de tradiciones musicales diferentes que caracteriza a las CPs —tradiciones que instituyeron, cada una, sus propias convenciones más o menos por separado— genera tensiones. Esta hibridez genera tensiones, entonces, que se vuelven desafíos creativos para los compositores y que estos deben resolver, lo cual a menudo implica desarreglar y reacomodar las convenciones que aprendieron en su formación académica.

Esta tensión y el consiguiente desafío compositivo que presenta han dado como resultado una historia de ensayos, de soluciones tentativas, que devienen en formas de hacer convencionalizadas y que van institucionalizándose en la tradición, obra a obra. Producto de estos ensayos resulta un acervo de soluciones que los compositores sucesivamente han propuesto para este cruce inusual de tradiciones musicales.

Así, todos quienes han compuesto alguna CP han podido recurrir a las propuestas de sus predecesores en el género⁷⁶ para así referirse a ellas y dialogar, adscribiendo a ciertos elementos y rechazando otros, replicando o radicalizando ciertas soluciones, en la composición de su propia obra. Todos los casos han contado con esa posibilidad excepto uno:

⁷⁶ Al menos a las obras registradas fonográficamente. Esta es una de las razones que llevó a esta investigación a acotar la muestra solo a obras grabadas.

el inaugural, Luis Advis cuando compuso la CPSMI, la primera obra socialmente reconocida como una CP.

Si Advis no tuvo otras CPs con las que dialogar ¿en qué se basó para componer la obra inaugural del género? Conviene revisar sociológicamente cómo llegó Advis a crear esta obra, esto es, escrutar en qué soporte de actores y actividades cooperativas se encontraba inmerso y cómo este hizo posible aquel resultado. Es lo que se examinará en el siguiente capítulo de resultados.

5.2. SOCIOGÉNESIS DEL MUNDO DE LA COMPOSICIÓN DE LAS CPS

Casi todos los procesos creativos de las distintas CP que hoy existen se basaron en una cuestión bien fundamental y que dieron por supuesto: la CP es un género existente al que un compositor chileno puede arrimarse y dentro del cual puede componer. En general, casi todos los compositores y sus redes pudieron descansar sobre esta institución social, menos, como se ya se dijo, Advis previo a componer la CPSMI, obra cuyo estreno es fijado indiscutidamente por los actores del MDA como el hito que funda el género CP.

«Las CPs son... es un género que surgió acá en Chile, y el iniciador de esto fue Luis Advis, que se le ocurrió esta idea de hacer una obra para el conjunto Quilapayún, una obra mayor, no una canción, sino que una obra de mayor formato, inspirado por las cantatas de Bach —él siempre insistía en eso— [...]. O sea, la Santa María de Iquique es la huella, el punto de partida, el hito»
[Álvaro Gallegos, Periodista]

«La más clásica, que quedó formateada, probablemente, por Luis Advis, corresponde a... ¡y además la que le dio el nombre! Porque nosotros, incluso, cuando hacemos un estudio, decimos que hay una especie de prehistoria de la cantata que está antes de la Santa María, que estaría formado por algunas obras previo a Advis, y después sigue la historia posterior a la Santa María»
[Rodolfo Norambuena, Académico]

Junto con el nombre y el punto inicial de la tradición, este hito instituye algunas convenciones estéticas a las que los compositores posteriores pueden recurrir como certezas del género, las cuales, según decida cada uno, pueden reproducirse o transformarse, pero sin la necesidad de inventar todo de nuevo. Tanto es así, que a menudo los hablantes se refieren a la CPSMI como *la Cantata*, volviéndola una metonimia de todo el género.

«Yo creo que la Cantata fue tan referente que amarró muchas cosas. Yo creo que ese es como el núcleo del cual deriva todo lo demás. [...] Finalmente, lo que se da es que hay que ver según la Cantata Santa María qué similitudes tiene la otra cantata ¿cachái? Y ya cuando no hay ningún tipo de similitud con la Santa María, lo más probable es que haya dejado de ser una cantata (ríe leve)»
[Arnaldo Delgado, Compositor]

La CPSMI fija, entonces, el hito de comienzo y algunas de las principales convenciones estéticas del género CP. Sin embargo, antes de su estreno no había una ni otra cosa, aunque sí un tejido social que dio las condiciones de posibilidad a la composición de esta obra que, posteriormente, instituye el género. Se pasará a revisar a continuación cuál es la red de actores

que hizo posible aquel hito original, es decir, la sociogénesis del mundo de la composición de las CPs.

Dado que Luis Advis es el compositor de esta obra, esta sección tendrá como centro de gravedad analítica a este autor durante los años previos a la creación de la CPSMI.

Entre el material que aquí se ha logrado acopiar, se identificaron tres tipos de redes en las que Advis participó y que sentaron las condiciones de posibilidad para la composición de la CPSMI: (i) redes del mundo musical de tradición escrita (ii) redes del mundo musical popular, y (iii) redes artísticas extramusicales.

Esta tipología se fundamenta en dos distinciones: una primera entre lo musical y lo extramusical, que se emplea sencillamente para diferenciar aquellas redes entre personas profesionalmente dedicadas a la música de aquellas otras entre distintos tipos de artistas (músicos y no músicos), y una segunda entre música popular y música de tradición escrita.

Esta última distinción merece un comentario algo más extendido, por lo que se incluirá un breve apartado sobre ella, antepuesto a los tres siguientes en los que se desarrollará, respectivamente, la tipología de redes recién presentada.

5.2.1. MÚSICA DE TRADICIÓN ESCRITA Y MÚSICA POPULAR

Esta es una distinción de uso acostumbrado en la musicología, aunque estas categorías, desde el siglo XX, son cada vez más porosas y entrecruzadas (Latham, 2008; González, 2013). Por un lado, el concepto de música de tradición escrita, también llamada «de concierto» o «clásica»^{77 78} (González, 2013), puede definirse por la centralidad que en su tradición tiene

⁷⁷ Hay también otras expresiones para referirse a lo mismo: música «cultura», «seria», «docta» o «de arte», pero aquí se evitarán, ya que por contraste sugieren una mirada peyorativa de otras músicas que se le opongan. ¿Acaso puede afirmarse hoy que las músicas folclórica y popular son incultas, poco serias, de poco conocimiento y estudio, o poco artísticas? No obstante, en ocasiones, ciertos actores de este MDA emplean algunos de estos términos, lo que se reproducirá toda vez que se les cite, para respetar el sentido de su enunciación original.

⁷⁸ Hay igualmente un problema con llamarla música «clásica», y es que ello confunde a la música del periodo clásico, o clasicismo, con una tradición más vasta y que además contiene en su historia a otros periodos musicales. Adicionalmente, la denominación música «académica» ha perdido actualidad, ya que es frecuente encontrar programas de formación académica en música popular, y hasta instituciones y facultades casi completamente dedicadas a ella, por lo que lo académico no es exclusivo de la música de concierto.

la escritura de la música en notación, y por oposición a la música popular y folclórica⁷⁹ (Latham, 2008, p. 1004). Por el otro lado, el concepto de música popular ha ido transformando su significado durante el tiempo, refiriéndose, en sus inicios en el siglo XIX, a la música tradicional, propia de contextos comunitarios y oralmente transmitida (2008, pp. 1009-1010), y, desde el siglo XX, a la música urbana moderna, masiva y mediatizada (González, 2013, pp. 112-113), reservándose para la primera acepción el concepto de «folclor»⁸⁰.

Pero además de aquel fundamento teórico, esta distinción tiene también un fundamento empírico en este MDA, puesto que ha sido, desde su origen hasta hoy, de uso acostumbrado entre sus hablantes.

«Este impulso de hacer con el formato de la música popular, con los instrumentos, charango, guitarra, bombo, etcétera, con los instrumentos de la música popular, música que ya no es popular, en la utilización armónica, contrapuntística, melódica, etcétera. ¿me entiendes?»
[Eduardo Carrasco, Quilapayún]

«La integración que se empezó a generar en la Facultad de Artes, o en ese tiempo la Facultad de Ciencias Musicales, con una serie de cursos vespertinos, al cual asistían Horacio Salinas, gente del Quilapayún, etcétera, etcétera. Trabajaba ahí Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Cirilo Vila, Celso Garrido-Lecca. Y ahí se generó un intercambio de información entre la música de concierto, o la música de la tradición clásica, con la música popular, que además era una música popular que ya estaba evolucionando, justamente, hacia un tono abierto, más latinoamericano. Y que, justamente, también rebasaba lo que era la cueca»
[Alejandro Guarello, Compositor]

⁷⁹ Por ejemplo, González (2013, p. 44) distingue entre música escrita, medial y oral, refiriéndose respectivamente a las músicas docta, popular y folclórica. Si bien en la actualidad estos tres tipos suelen ser — más o menos— escritos, grabados y reproducidos en medios tecnológicos modernos, y transmitidos oralmente, cada uno ha definido convencionalmente que su objeto central es uno de tres: para la música docta la partitura, para la popular la grabación, y para la folclórica la música situada en su contexto oral.

⁸⁰ El concepto de folclor, asimismo, ha sido bastante debatido y carga con cierta polisemia. El significado que recién se le atribuyó corresponde a lo que Ramos (2017) define como la acepción tradicional del concepto de folclor, referida al «hecho folclórico» en sí, es decir, las prácticas culturales de las llamadas sociedades tradicionales (especialmente las musicales y dancísticas). Pero también hay, según este mismo autor, por lo menos dos acepciones más del término: además del folclor tradicional, existe el folclor científico (referido a la disciplina que estudia lo folclórico) y el folclor artístico (referido a la disciplina abocada a la representación artística, e incluso espectacular, de aquel acervo cultural de las sociedades tradicionales). Por otra parte, aún existen debates contemporáneos sobre este concepto, que problematizan cuestiones como la mediación, la espectacularización, la desterritorialización, la utilización política y la construcción de narrativas legitimantes, entre otros temas posibles, del folclor (González, 2013, p. 114-115).

Como se ve, en la práctica, lo de tradición escrita y lo popular distingue no solo tipos de música, sino también tipos de músicos, es decir que se trata de una distinción empleada para clasificar a los actores de este MDA según sus prácticas, trayectorias y gustos musicales. En este caso, Guarello diferencia entre unos músicos «de concierto» o «de tradición clásica», que trabajan como profesores en el conservatorio (y como se infiere por los nombres que entrega: compositores más bien relacionados a la academia, la lectoescritura y la teoría musical según la tradición europea) y otros músicos que provienen del exterior del conservatorio (que *traen* el aporte de la música popular, es decir que llegan allí ya hechos músicos, músicos hechos *afuera*) y que vienen a formarse allí no en los programas curriculares centrales, sino en los cursos vespertinos de extensión.

Además, cuando hablan de «música popular», uno y otro se refieren en particular a instrumentos y ritmos de tradición latinoamericana y a los músicos de la NCCh. Esto expresa un punto interesante a destacar: cuando se habla de música popular en este MDA, usualmente se está haciendo referencia a una construcción singular de lo que se entiende por música popular: la música popular de raíz folclórica latinoamericana.

«Al decir de casi todos los analistas, esta obra [la CPSMI] se ha transformado hoy día en un clásico de la música chilena. En primer lugar, porque ella hace la síntesis entre dos formas de expresión diferente, la música llamada “culta” y la música popular de raíz folklórica. La primera, importada desde Europa en el siglo pasado, no ha podido aún entrar en la vida de la mayoría de nuestro pueblo, manteniéndose en nuestro medio por el interés de una élite que la cultiva; la segunda, con su antecesora folklórica más pura, es la única expresión que le ha dado una impronta característica a nuestra música nacional»

[Eduardo Carrasco, Quilapayún, 1988 (2003, p. 152)]

Por música de raíz folclórica se entiende música que se *inspira* en la música folclórica tradicional (tal como se ha definido más arriba), pero que no necesariamente aspira a *representarla* (Ramos, 2017, p. 18), y para ello se vale de algunos de sus elementos singulares, que generalmente han sido, al menos en este MDA, (i) sus instrumentos musicales característicos, (ii) intérpretes formados en y/o sensibilizados con aquella tradición musical folclórica, y (iii) células rítmicas extraídas de danzas tradicionales. En definitiva, es música que incluye algunos o todos estos elementos, y que los funde con otros provenientes de géneros diferentes, a menudo de aspiración global, como el rock, el jazz y, en este caso, la música de tradición escrita.

En el MDA de las CP suele hacerse una identidad entre los términos música popular y música de raíz folclórica latinoamericana, no porque se entienda que la única música popular posible sea esta, ni porque se crea que ninguna otra podría estar presente en una CP, sino porque convencionalmente la música popular con que se ha trabajado en este género, desde sus inicios, es la de raíz latinoamericana, y al irse repitiendo, esta fórmula adquiere un peso normativo. Es decir que se construye una norma social que dicta que la música popular que ha de estar presente en una CP es la música de raíz folclórica latinoamericana. Así se ha convencionalizado y ese peso normativo existe, lo que no obsta que se proyecten otras posibilidades futuras.

«Claro, porque puede haber una cantata... no sé po, si alguien escribe hoy en día una cantata, la podría hacer rock ¿o no? o pop, con cumbia, digamos (ríe leve), o sea, es los géneros populares, los que, de alguna manera, en una CP, tienen que traducirse en el momento de las canciones»

[Alejandro Guarello, Compositor]

«Yo me acuerdo que en ese tiempo escuchaba mucho Radiohead, y algo me... o sea, también estaba un poco la choreza, y les comentaba a mis amigos en ese tiempo, de que esta cantata iba a tener quizás un aire más... no sé, más rockero, y desde ahí quizás más experimental, pero a propósito de Radiohead. O sea, con una mirada un poquito más fresca. Más allá de ese gusto que podría haber tenido por Quilapayún, el trabajo de Patricio Wang, también quería, en sí, digamos, o traté de no ser temeroso, en darle quizás un aire más rockero, más, no sé po... más, si se quiere, más moderno (ríe breve), en ese sentido. O sea, más moderno respecto a lo popular»

[Esteban Correa, Compositor]

Como queda a la vista, Guarello proyecta que dentro del género es posible incluir otros tipos de música popular: no necesariamente la de raíz folclórica latinoamericana, sino el rock, el pop, o cualquier otro género popular.

Mientras Guarello proyecta esa posibilidad, por otra parte, Correa la lleva a la práctica. Su CP *La Pacificación de Chile* (2014) integra —por dar un indicador— a un trío rock (guitarra y bajo eléctricos y batería) como parte de los intérpretes. Es elocuente constatar el resquemor presente en su discurso cuando se refiere a este esfuerzo: «traté de no ser temeroso», el hablante presupone que es algo que produce temor, y para sobreponerse declara haber hecho un esfuerzo consciente. Esto es una expresión manifiesta de aquel peso normativo señalado: alejarse de la norma (que dicta que la música popular presente en una CP ha de ser de raíz folclórica latinoamericana) produce temor. Otras expresiones que emplea, como

«experimental» (*operación destinada a descubrir*, según la RAE, y que por lo tanto es algo desacostumbrado, es decir, que no es lo normal, que no es la norma), confirman la existencia, aún hoy, de este imperativo social en el MDA de la composición de las CPs⁸¹.

En síntesis, la división entre música de tradición escrita y popular (y también entre músicos, prácticas y gustos relacionados a cada una) tiene un fundamento empírico en este MDA, siendo usual que cuando sus actores hablan de música popular se refieran a la música de raíz folclórica latinoamericana, es decir que se hace una identidad entre ambas, lo cual expresa una convención de este MDA: la música popular que debería estar presente en una CP es la música de raíz folclórica latinoamericana. Esta convención tiene un peso normativo que los hablantes expresan como resquemor cuando se va en contra de ella. Si bien este peso normativo sigue existiendo en la actualidad, no obstante, algunos actores proyectan la inclusión de otros géneros de música popular como un futuro posible, y otros, aun mediando aquel resquemor, ya han experimentado añadiendo otras sonoridades populares a las CP, las del rock⁸², por caso.

Una cosa más: la distinción entre música de tradición escrita y popular era más marcada en el origen de este MDA que en el presente.

«Hasta los 28 o 30 años no me gustaba la música americana, no me gustaba el folklore, no me gustaba nada de eso; me gustaba Wagner, me gustaba Strauss, Mozart y Beethoven. Pero, por alguna razón, quizás histórica, se empezó a escuchar la música latinoamericana y chilena y comencé a interesarme. Nunca he sido un tipo que domine el folklore, y no me considero un músico folklórico. He tomado ciertos elementos de la música que se llama folklórica, que es de tradición, mejor dicho, y lo he aplicado en mis obras, pero eso ha sido algo eventual, no una receta que yo me he dado. En mi naturaleza no está tanto esa música como lo está la tradición europea»

[Luis Advis, Compositor, 2004, en (Gallegos, 2005, p. 6)]

«Antes de estudiar música en la Católica, lo que yo escuchaba de cabro eran los Inti-Illicani, los Quilapayún, la Nueva Canción Chilena. Esa es la música que oía de cabro chico. Sobre todo, los Inti-Illicani. Los Illapu también, un poco. Pero mucho Inti-Illicani. Me encantaban. Los fui a ver, me acuerdo, cuando tocaron con John Williams y Paco Peña en el

⁸¹ Desde el punto de vista teórico de los MDA, Correa intenta desafiar una convención instalada y proponer una novedad.

⁸² El primer y más directo antecedente sobre esto es la *Cantata Rock* (2009), reinterpretación de la CPSMI arreglada en versión rock por el Colectivo Cantata Rock. Para más detalles ver Karmy (2011b)

Estadio Víctor Jara. Fue tan hermoso. Esa fue mi, digamos, experiencia musical original, antes de pasar por la academia. De hecho, con amigos, hacíamos música latinoamericana, próxima a la Nueva Canción. Todavía toco un poco guitarra, pero cuando joven tocaba harto. Entonces, es algo que está en mi cultura»

[Gabriel Gálvez, Compositor]

Advis es el compositor de la primera CP, y Gálvez, de una de las últimas. La trayectoria de Gálvez es bastante similar a la de sus contemporáneos, los compositores de las CPs del periodo reciente⁸³, todos comparten más o menos esa misma narrativa biográfica, aquel inicio en la música ligado a la raíz folclórica latinoamericana y en particular a la NCCh, inicio que les marcó afectivamente y que aseveran llevar consigo en la actualidad, como recuerdo identitario fundamental o escucha y práctica presente. Hoy con mayor frecuencia que ayer, los compositores de este MDA formados en la música de tradición escrita se relacionan simultáneamente, como auditores y hasta intérpretes o compositores, con la música popular.

En cambio, Advis afirma que no le gustó la música de raíz folclórica hasta los 28 o 30 años, que solo vino a interesarse después de esa edad y por influencia —matiza— de su contexto. Se interesó, *pero* por influencia externa; la aplicó en sus obras, *pero* de forma eventual: insiste en marcar un límite, límite que parece ser de tipo identitario, pues en seguida declara «nunca he sido un tipo que domine el folklore, y no me considero un músico folklórico».

Es interesante destacar que la trayectoria de uno respecto al otro fue inversa: de la tradición escrita a lo popular, en Advis, y de lo popular a la tradición escrita, en Gálvez y sus contemporáneos. Esto ya indica una diferencia en el modo en que se vive empíricamente la distinción entre lo musical de tradición escrita y lo popular en el MDA de las CP hoy respecto de ayer.

Pero, más aún, hay, por parte de los compositores de este MDA, formados todos en la música de tradición escrita, una relación con la música de raíz folclórica latinoamericana que es, en el caso actual, identitaria, y en el original, eventual y exterior.

Mientras Advis fija al centro de su identidad —es decir su narrativa sobre sí mismo (Larraín, 2005)— a la tradición musical escrita, Gálvez y los compositores actuales reconocen una

⁸³ Ver más adelante el apartado sobre el tercer periodo de la historia de las CPs.

identidad más heterogénea, en la que la música de tradición escrita y la popular tienen un lugar, a veces⁸⁴, igual de importante. Aquí otro ejemplo.

«Entonces, [la CP] es un género que sintetiza, quizás, todas esas experiencias: la experiencia como músico práctico, mi gusto por ciertas músicas, en este caso, por la Nueva Canción Chilena —Quilapayún, sobre todo yo diría, Víctor Jara también—, y mi trabajo como compositor de música docta»
[Esteban Correa, Compositor]

En efecto, si bien ayer como hoy la distinción entre la música popular y de tradición escrita existió y existe, y con efectos bien reales, los testimonios disponibles de este MDA sugieren que en el periodo original⁸⁵ de las CP esta fue más definida y determinante de lo que es hoy. Dicho esto, se pasa, ahora sí, a desarrollar los tres tipos de redes —de tradición escrita, popular, y artística no musical— que hicieron posible la composición de la CPSMI.

5.2.2. REDES DEL MUNDO MUSICAL DE TRADICIÓN ESCRITA

Luis Advis se desenvolvía, en parte importante, dentro del mundo de la música de tradición escrita. Dentro de este, en las décadas precedentes a la CPSMI —las del 50 y el 60—, se venían dando algunos acercamientos con el mundo de la música popular. Así lo relata Gustavo Becerra-Schmidt, compositor y activo participante del medio musical en esos años, quien además fuera su profesor de composición (Arenas, 2012).

«El proceso de síntesis entre la música popular y la música docta tiene lugar en Chile al impulso de la politización general de la cultura de izquierda. Dos direcciones simultáneamente tiene este proceso. Por un lado se esfuerzan los compositores de formación académica por dar cabida a temas de agitación [...]. Otros, como Roberto Falabella, siguen la ya establecida línea de incorporar el folklore nacional a la música seria»
[Gustavo Becerra-Schmidt, Compositor (1985, p. 16)]

⁸⁴ Y otras veces, incluso, compositores de este mismo MDA, aun con un título de compositor de conservatorio en el bolsillo, han declarado que su identidad, su gusto y su práctica musical fundamental está más cerca de lo popular que de lo docto.

⁸⁵ Ver más adelante el primer periodo de la historia de las CPs

Becerra-Schmidt constata que en las décadas del 50 y 60⁸⁶ existe un proceso general de politización de la cultura de izquierda en Chile, y afirma que esta politización es lo que explica («tiene lugar al impulso de») la «síntesis», como le llama, entre la música popular y la de tradición escrita. Esto puede interpretarse, al menos, como un acercamiento entre ambos mundos, y que se expresa en algunas de las composiciones que en ese entonces se desarrollaban en el país.

Además, distingue entre dos formas en que se dio este acercamiento: de un lado, están aquellos compositores que incorporaron temas de agitación a la música que ya venían haciendo, lo cual —más arriba en los antecedentes— se ha llamado «música de compromiso» (Orrego-Salas, 1985), y del otro, aquellos que apostaron por incluir elementos del folclor nacional a sus composiciones⁸⁷. Es decir, unos se acercan a lo popular entendido como argumento (es decir, como conjunto de hechos narrados y considerados políticamente relevantes para «el pueblo», concebido desde la izquierda), y los otros a lo popular entendido como música popular, en este caso, folclórica.

Este dato es relevante porque, como se ha señalado en los antecedentes, ambas formas de acercamiento a lo popular desde la tradición musical escrita han sido indicadas por la bibliografía especializada como características constitutivas de las CPs⁸⁸: tanto el acercamiento a la música popular folclórica (Norambuena et al., 2008; Valenzuela, 2016) como aquel otro a los temas de agitación popular (Guerrero, 2013; García, 2013).

⁸⁶ Esto se infiere por las referencias que entrega como ejemplo en el mismo texto: obras de Gabriel Brncic, de 1958, de Fernando García, de 1962 y 1964, y propias, de 1967.

⁸⁷ El segundo acercamiento es más remoto, ya que encuentra antecedentes, sino más atrás, por lo menos en los trabajos de Carlos Isamitt, Pedro Humberto Allende, luego Roberto Falabella y, tras él, Gustavo Becerra-Schmidt. También puede incluirse, aunque con posterioridad, a Sergio Ortega en algunos trabajos de cámara, como su «Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta».

⁸⁸ No obstante que Advis haya declarado explícitamente que quiso «evitar que la obra [la CPSMI] tuviera una connotación política» (1984, citado en García (2013, p. 147), y que en los testimonios de cercanos se afirme, por ejemplo, que le molestaba que lo «tomaran como un militante político, que nunca fuiste» (Carrasco, 2005, p. 129, dirigiéndose a Advis); es decir, no obstante la relación del autor con la política, lo cierto es que tanto su obra como el género CP adquirieron socialmente una significación política. Puede revisarse en Karmy (2011a; 2014) una argumentación documentada sobre la significación social adquirida por la CPSMI, por caso: una obra fuertemente vinculada al contenido discursivo de la Unidad Popular.

Una y otra forma de acercamiento de la música de tradición escrita a lo popular pueden ilustrarse, respectivamente, con las posturas que Roberto Falabella y Fernando García, ambos compositores activos en Chile durante aquellas décadas, verbalizaron en ese entonces⁸⁹.

«La joven música latinoamericana está enferma de indigestión de alimentos estéticos que no se han asimilado. Las tendencias europeas, muy legítimamente incorporadas a nuestro acervo cultural por la inevitable universalización progresiva de la cultura del hombre —inevitable por causas diversas como el rápido desarrollo de los medios de comunicación y otras—, en América han provocado un desprecio casi uniforme por nuestro folklore [...]. Se ha buscado la originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico. [...] Por otra parte, no se ve la razón por la cual el folklore no pueda tener las mismas posibilidades de resultados inéditos que las otras tendencias denominadas como las más avanzadas. Por mi parte, prefiero buscar originalidad (aunque ésta es siempre relativa) en el folklore chileno y americano, que en último término es impersonal, a lanzarme tras la huella de Webern o de Boulez. Y no por esto despreciaré los avances en el plano universal; estas conquistas hay que assimilarlas, incorporarlas a nuestra manera de ser»
[Roberto Falabella, Compositor (1958, p. 93)]

«La situación económico-social en que se desenvuelven los países de América Latina ya no permite a los creadores hacer abstracción de una dura realidad que día a día les azota el rostro. Influidos por esta realidad buscan reflejar el mundo que les rodea y denunciar todo aquello que impide la liberación definitiva de estas naciones. Como seres sensibles se sienten obligados a señalar a los responsables de la opresión del ser humano que lucha por alcanzar su plenitud. [...] de ahí que el artista latinoamericano, en gran medida, abandone su torre de marfil y se incorpore a la causa popular como activo militante, poniendo su arte a disposición de la lucha de liberación nacional»
[Fernando García, Compositor, 1967, citado en Herrera (2018, p. 145)]

Este fue el contexto en el que Advis se formó como compositor, y puede inferirse que tuvo contacto con ambas propuestas normativas, pues perteneció a una red donde estas ideas circularon: Becerra-Schmidt fue profesor de Roberto Falabella, y este, a su vez, fue maestro de Sergio Ortega (González, 2013, pp. 204-205), quien además se formaba con Becerra-Schmidt, al igual que Advis y Fernando García (Arenas, 2012, p. 27), de modo que los tres

⁸⁹ Estas citas se presentan solo para ilustrar las posturas del campo musical docto de aquellos años recién mencionadas. Por supuesto, la complejidad de ambos compositores, Falabella y García, no debe reducirse exclusivamente al contenido de estas citas. Ténganse en cuenta, por ejemplo, que Falabella, compositor de quien se toma una cita para ilustrar la postura a favor de incluir elementos de la música popular folclórica a la composición escrita, creó en 1958 su cantata *La lámpara en la tierra* sobre textos del Canto General, de Neruda, obra que podría ser considerada como parte de aquella música de tradición escrita que, por el contrario, incluye temas de agitación popular.

compartieron como condiscípulos de sus enseñanzas. Asimismo, Becerra-Schmidt fue alumno de Pedro Humberto Allende (Falabella, 1958, p. 89), uno de los primeros compositores chilenos formados en la tradición escrita europea que experimentó en sus composiciones con elementos de la raíz folclórica latinoamericana.

Considerando todo esto, se hace bastante probable que Advis haya tenido noticia de las experimentaciones de Allende, Becerra-Schmidt, Falabella, García, Ortega⁹⁰ y otros en este plano, el de mezclar las tradiciones musicales escrita y popular, sea a través del folclor o de la agitación, y que, por extensión, haya llegado a concebir a estas como posibilidades socialmente legítimas para un compositor. Si sus maestros y colegas, respetados compositores chilenos, lo habían hecho, es probable que Advis, entonces compositor en ciernes, lo haya codificado como *algo que puede hacer un compositor*.

«Después a eso se le llamó, históricamente, la combinación de lo docto con lo popular. Con Sergio [Ortega] teníamos el mismo profesor [Gustavo Becerra-Schmidt] y conversábamos muchas veces. "¿Por qué no hacer esto o esto otro?", me decía. No hubo ningún plan previo ni nada consciente. Fue algo que hicimos por necesidades expresivas»
[Luis Advis, Compositor, 2004, en (Gallegos, 2005, p. 7)]

En efecto, no hubo una cuestión programática pero sí conversaciones, referencias comunes, la pertenencia al mismo medio, uno donde había antecedentes de otros compositores nacionales que experimentaron con estas fusiones. En aquellas conversaciones cotidianas, ociosas, se ajusta una cosa normativa, se acuerda el campo de lo posible para la identidad que ellos abrazaban, compositores chilenos. En esas vicisitudes de su formación, conversaciones, y con aquellos antecedentes, se abre socialmente una posibilidad.

5.2.3. REDES DEL MUNDO MUSICAL POPULAR

Tal como en el mundo musical de tradición escrita se venía dando un acercamiento hacia la música popular durante las décadas del 50 y 60, a la inversa, desde el mundo musical popular hubo uno hacia la música de tradición escrita. Y este acercamiento, por supuesto, se sostiene en una red particular.

⁹⁰ Durante la década del 60 Sergio Ortega se une a estas experimentaciones con *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967), obra que incluye algunos ritmos de raíz latinoamericana y temática de agitación.

Esta red estuvo integrada principalmente por algunos de los músicos populares del 50 y 60 que trabajaban con la raíz folclórica. En ella, se dieron sucesivos esfuerzos creativos que, obra a obra, abrieron cada vez más la posibilidad de desafiar los límites formales que en aquel tiempo acostumbraban para sus creaciones. De la colaboración en red de aquellos músicos emergen nuevas convenciones que inciden en el surgimiento del género CP.

Es común fijar el hito de inicio de este acercamiento en las obras más experimentales de Violeta Parra (Becerra-Schmidt, 1985; Norambuena et al. 2008; González, 2013; Herrera, 2018).

«Por otra parte hay también un acercamiento a las formas de la música docta en la música popular, especialmente la instrumental como ocurre con las ‘Anticuecas’ (década de los 50) para guitarra sola de Violeta Parra»
[Gustavo Becerra-Schmidt, Compositor (1985, p. 16)]

«La cultura popular chilena de los años ’60 está iluminada por la obra genial de Violeta Parra, la que después de estudiar y recopilar acabadamente la música campesina chilena, y de crear una significativa cantidad de piezas de raíz folclórica, proyecta obras que abren un camino inédito en el mundo de los trovadores, tanto a través de creaciones instrumentales (Anticuecas) como con una desconcertante creación que puede ser considerada como la semilla de las CPs chilenas, nos referimos a “El gavilán”. En ésta, sobrepasa con mucho en inventiva y elaboración musical los límites de la canción popular, abriendo un camino hacia su proyección a obras mayores, propuesta que será recogida en el futuro por trovadores que asumen el desafío, como por compositores que, alejándose de los complejos caminos de las creaciones doctas del siglo XX, buscarán un acercamiento con el mundo de los trovadores»
[Rodolfo Norambuena, Académico (et al., 2008, p. 28-29)]

Cuando se realiza este juicio —que Violeta Parra marca el hito de inicio—, las y los hablantes se refieren particularmente a dos obras: las *Anticuecas* y *El Gavilán*, ambas compuestas a finales de la década de 1950 por Parra, a mediados de su carrera musical. Estas obras tuvieron una escasa circulación durante la vida de su autora, quien fallece en 1967. Dos de las cinco *Anticuecas* (Concha, 1995) fueron grabadas para un disco sencillo de 1957 llamado *Composiciones para guitarra*; y *El Gavilán*, sin fecha exacta de composición, no contó con un registro ni publicación oficial, sino solo grabaciones caseras, en presentaciones en la radio o en vivo (Herrero, 2017).

Estas obras tuvieron una escasa pero significativa circulación. Y puede inferirse que ecos de su influencia llegaron a Advis, tanto a través del impacto que causaron en las redes de músicos de tradición escrita, como en aquellas de los populares. Puede hablarse de una influencia indirecta y, sin duda, de que marcan un antecedente al género CP.

Parte de la academia musical chilena de este periodo, que era el campo musical que Advis frecuentó hasta antes de la CPSMI, se interesó en estas obras de Violeta. Uno de los registros de *El Gavilán* fue realizado por el compositor Miguel Letelier en 1959, quien también fue el primero en transcribirla a partitura (Herrero, 2017). Además, en dos oportunidades, se escribió sobre ellas en la Revista Musical Chilena —la publicación del conservatorio de la Universidad de Chile—, la primera en 1958, sobre las *Anticuecas*, y la segunda en 1967, sobre estas mismas y también *El Gavilán*.

«Nuestra folklorista comenzó a componer obras para guitarra, que aunque llevan la nomenclatura del folklore, las llama Anticuecas, son música culta, como la que puede escucharse en cualquier concierto de cámara. (...) La originalidad de esta música extraña y hermosa, no se parece a nada, no obstante ser tan propia de esta tierra chilena»
[Comité Editorial de la Revista Musical Chilena (1958, p. 75)]

«Su obra creadora, enraizada en lo más profundo del alma vernácula, queda a igual distancia de lo popular y de lo culto. Son numerosas las obras compuestas por Violeta Parra. (...) De entre todas ellas hay dos que, en nuestra opinión, fuera de constituir valiosos elementos de juicio en abono a lo que venimos explicando, que poseen la de un arte verdadero y original. Ellas son las “Anticuecas” y el poema (?) o balada “El Gavilán”» (sic)
[Alfonso Letelier (1967, p. 110)]

«No se parece a nada, no obstante ser tan propia de esta tierra», y «a igual distancia de lo popular y de lo culto», son juicios parecidos a los que se emitirán, luego, sobre las CPs, y que destacan la singularidad de estas obras, su descalce ante las categorías acostumbradas para clasificar la música (lo popular y la tradición escrita). Junto con esto, en una cita más arriba, Becerra-Schmidt afirmaba que las *Anticuecas* constituyen «un acercamiento a las formas de la música de tradición escrita en la música popular», por ser una serie de obras para instrumento solo creada por una música popular, lo que era algo infrecuente, y Norambuena, también citado más arriba, indica que *El Gavilán* puede ser considerada «la semilla de las CPs», debido a que «sobrepasa con mucho en inventiva y elaboración musical los límites de la canción popular». Eileen Karmy profundiza sobre esto último.

«“El gavilán” 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»

[Eileen Karmy (2011a, p. 20)]

La idea reiterada en todos los casos es que una cantautora compone no una canción, sino otro tipo de obra, que no queda claro qué es, aunque sí, al menos, que cuestiona las formas acostumbradas de hacer música desde su campo, el de la música popular. Y además, según algunos, se acerca a las formas de la música de tradición escrita —a lo que Parra asintió, como mostrará la siguiente cita—. En una entrevista del 1960 para la Radio Universidad de Concepción, tras presentarla como una folclorista, Mario Céspedes afirma que Parra ha incursionado en la composición de música *culta* (que aquí se ha denominado *de tradición escrita*). Así es como codificó el origen autoral de *El Gavilán*: una folclorista que compuso música *culta*.

«Mario Céspedes: Ha compuesto últimamente lo que podríamos llamar música culta.

Violeta Parra: Sí.

MC: Es decir, ha escrito música para ballet. Y en estos instantes está entregada a esta creación a través de un ballet que se titula El Gavilán.

VP: Claro.

MC: Que representa, como decía la misma Violeta, la lucha entre el bien y el mal, entre el poder y la debilidad.

VP: Eso.

MC: Entre el hombre que es fuerte, y el hombre que es débil.

VP: Eso es, justamente.

MC: Pero lo curioso de este ballet es que todos sus elementos están tomados del folclor y de las costumbres de Chile. Tanto los elementos literarios como los musicales.

VP: Claro. Y en cuanto a los bailes, van a ser también tomados de los bailes auténticos que conozco en el norte, en el sur y en el centro. El tema de fondo es el amor. El amor que destruye casi siempre, no siempre construye. El gavilán representa al hombre, que es el personaje masculino y principal del ballet. La gallina representa a la mujer y que es el personaje, también de primer orden, pero el personaje sufrido, el que resiste todas las consecuencias de este gavilán con garras y con malos

sentimientos, que también sería el poder, como dijiste tú, y el capitalismo, el poderoso. Ahora, este ballet tiene 3 partes (...)

[Violeta Parra entrevistada por Mario Céspedes, Radio Universidad de Concepción, 1960]

A continuación, en la misma entrevista, Violeta Parra desarrolla en qué consistirán esas tres partes, qué personajes las integraran, y qué representa cada uno. Es una obra, entonces, que incorpora personajes, que representan fuerzas en disputa e ideas más abstractas, es decir, que está escrita con un sentido alegórico. Algunos años después, la CPSMI compartirá algunos de estos rasgos: una obra en partes, con personajes que representan fuerzas, y cuyo enfrentamiento representa alegóricamente ideas abstractas⁹¹.

Dentro de la misma entrevista, la compositora expresa su deseo de que la obra sea interpretada por una voz femenina solista, guitarras, arpas, tambores y trutucas, todo secundado por la Orquesta Sinfónica de Chile y un coro mixto. A pesar de que este montaje no pudo concretarse, este dato también presagia lo que posteriormente será la CPSMI en cuanto a instrumentación (la mezcla de instrumentos de origen autóctono latinoamericano con otros de la tradición escrita europea; queñas, bombo legüero, cello y contrabajo, en el caso de esta obra de Advis). Por todo esto, en la misma línea que Norambuena, no es aventurado afirmar que *El Gavilán* prefigura lo que posteriormente serán las CPs.

Suele verse en estas composiciones de Violeta Parra, entonces, un caso paradigmático del acercamiento que hubo, a partir de finales de los cincuenta, desde la música popular a la de tradición escrita.

Puede inferirse que ese ánimo de búsqueda por nuevos formatos —esa reflexividad formal, podría llamarse— fue transmitida a la nueva generación de músicos populares que pronto sería nombrada como la NCCh. Violeta Parra, artística y personalmente, fue una importante influencia para estos músicos (Oporto, 2014), con quienes compartió repetida y presencialmente, en particular en La Peña de los Parra, que fundaron sus hijos Ángel e Isabel (Herrero, 2017), y luego en La carpa de La Reina, que dirigió ella misma. Ambos fueron lugares de encuentro frecuente entre los Parra y artistas como Patricio Manns, Víctor Jara y el naciente conjunto Quilapayún, que interpretará en unos años más la CPSMI. Este último

⁹¹ ¿Acaso la lucha de clases?

tuvo como director musical a Ángel Parra y también a Víctor Jara (Herrero, 2017). Eduardo Carrasco, miembro fundador del Quilapayún, dirá sobre esos años:

«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 búsqueda de una obra que pudiera superar lo hecho hasta ese momento en el terreno de la pura canción popular»
[Eduardo Carrasco, Quilapayún, Mediador, 1988 (Citado en Peña, 2014, p. 127-128)]

También se encontraban cuestionando el formato canción. Carrasco afirma que su grupo estaba en una búsqueda que, puede interpretarse, va en la línea que abrió Parra con *El Gavilán*: una obra que superara, desde la música popular, lo hecho hasta el momento en la canción popular. Y es ese el Quilapayún al que Advis oye en un concierto —al que fue invitado por la dramaturga Isidora Aguirre—, y del que se ve influenciado para concebir la idea de componer la CPSMI, para ellos.

«En el caso de Lucho Advis, [la idea de componer una CP] surge del hecho de que él asistió a un concierto del Quilapayún, que le gustó mucho, al que lo llevó una amiga de él. La Isidora Aguirre, [...] y él quedó muy entusiasmado con el formato musical y todo. Y entonces, hizo esta obra pensando en el conjunto, por eso la obra está dedicada al Quilapayún»
[Eduardo Carrasco, Quilapayún, Mediador]

Previo a Advis y el Quilapayún con su CPSMI, también Ángel Parra y Patricio Manns hicieron esfuerzos de reflexividad formal parecidos, el primero con su *Oratorio para el pueblo* (1965) y el segundo con *El sueño americano* (1967). Es frecuente que los especialistas constelen estas obras con la CPSMI y otras CP posteriores, afirmando que todas se tratan de obras «de largo aliento en la serie de composiciones que vieron la luz durante la Nueva Canción Chilena» (Vilches, 2011, p. 41), u «obras de gran formato producidas a partir de esos años por músicos chilenos, en la misma Nueva Canción». (Leiva, 2021, s/p). Y sí, se trata de obras de mediana duración, con partes internas contrastantes, que integran canciones al seno de un conjunto mayor que puede ser concebido como una sola obra musical⁹². Además, ambas comparten algo que Violeta Parra solo alcanzó a imaginar para *El Gavilán*:

⁹² Si bien tienen estas similitudes, no obstante, son obras que también tienen diferencias con las CPs. Ver más arriba la sección de antecedentes, y también los textos de Torres (1980) y Orrego Salas (1985) para más detalle.

la presencia de un coro —que, en el caso del *Oratorio para el pueblo*, se trató del Coro Filarmónico de Santiago, bajo la dirección de Waldo Aránguiz (el mismo que trabajó con el coro sinfónico de la *Cantata por los Derechos Humanos* en 1978) (Garrido, 2017), todo ello en convivencia con elementos musicales típicos de la tradición popular y oral latinoamericana—.

Entonces, tras Violeta Parra, también Ángel Parra, Patricio Manns emprendieron obras con formatos novedosos, así como el Quilapayún estaba en un ánimo similar. El mismo Advis reconocerá algunas décadas después la centralidad de la obra de Parra en la historia de la NCCh:

«Las composiciones de Violeta, por otra parte, irían enseñando nuevas posibilidades expresivas tanto en el aspecto inventivo como en el interpretativo. Ella, por decirlo así, en sus primeros discos con composiciones propias, es la representante ‘avant la lettre’ de la Nueva Canción Chilena, a través de un conjunto de canciones donde textos de gran fuerza y belleza poéticas se aúnan con una música en cierta manera elemental, pero con resultados sorprendentemente insólitos y siempre atractivos. La interpretación y el aporte de formas de rasgueo, así como la utilización de instrumentos poco usuales (...) significaron para los más jóvenes compositores y autores un enorme incentivo por sus propuestas novedosas»

[Luis Advis, Compositor (1998, p. 23)]

En la cita anterior, Advis habla de resultados musicales insólitos y sorprendentes; experimentaciones, en suma, que, como en el caso de las redes de músicos de tradición escrita que en aquel tiempo se acercaban a lo popular, constituyeron un hecho social entre los músicos populares que trabajaban con la raíz folclórica. La experimentación se volvía un imperativo social en esta red, y sus manifestaciones a menudo tenían en común el acercamiento a la música de tradición escrita. Se convencionalizó que era posible cuestionarse la canción como forma preestablecida y obligada para la música popular, y en cambio puede aspirarse a otros formatos, instrumentos, armonías, extensiones temporales y mezclas. El mundo de la música popular seguía un camino propio e interesante, que desafiaba sus propios límites y se abría a novedades.

«La experimentación estaba en el aire, no obstante el logro final lo realizará Luis Advis, quien con su obra “Cantata Santa María de Iquique”, estrenada en agosto de 1970, crea en Chile el género Cantata Popular»

[Rodolfo Norambuena, Académico (2008, p. 29)]

Hacia finales de los 60, dentro de esta red, ya existía el Quilapayún, que compartía, como se vio, estas inquietudes; y existía, al menos, como propuesta organológica. La misma que, salvo las cuerdas frotadas, emplearía Advis para la composición de la primera CP. Esto, desde ya, conecta al mundo de la composición de la CPSMI creada por Advis con el Quilapayún. Y lo conecta también con toda la red de cooperaciones y convenciones que hizo al Quilapayún ser lo que fue cuando Advis les oyó, incluida la tradición que les precede y las inquietudes que atravesaban.

Está el hecho de que Advis decide componer la CPSMI tras oírlos. ¿Habría, además del ensamble instrumental, algo en la música que hacían, acaso influenciada por esta reflexividad formal que viene de Violeta Parra, que lo empujó a componer para ellos una obra que no es una canción ni una suma de ellas? Es probable. Por lo menos, puede afirmarse que Advis, al oír al Quilapayún, entró en contacto con música hecha desde estas convenciones, originadas en la línea de experimentación musical que abre Violeta Parra y continúa la naciente NCCh.

Todo esto permite hablar de una influencia indirecta de las experimentaciones que realizaban estas redes del mundo musical popular sobre la obra de Advis. Las obras que se han mencionado en este apartado comparten ese carácter: son antecedentes e influencias indirectas de la primera CP. Son parte de la red cooperativa que la permite.

Finalmente, cabe señalar que esta cooperación entre Advis y el Quilapayún fue crucial para la historia posterior de las CP.

«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.

(...) Desde entonces es cada vez más posible la colaboración entre ‘músicos de conservatorio’ y músicos populares en la música chilena»

[Gustavo Becerra-Schmidt, Compositor (1985, p. 16)]

La CPSMI, después de acercamientos de lado y lado, marca un hito que hace cada vez más posible la colaboración entre músicos populares y académicos. En estricto rigor, más allá de estos acercamientos en los que cada uno aproxima su quehacer típico al del otro y que hasta aquí se han documentado, antes de esta obra ya hay algunos casos de colaboración directa entre ambos en un mismo proyecto. Por ejemplo, ya habían trabajado juntos el compositor Sergio Ortega y el Quilapayún (quien, dicho sea de paso, le dio el contacto de estos últimos a Advis tras el concierto al que asistió con Aguirre).

«Después, a través de Sergio Ortega, que era amigo de él [Advis] y era amigo nuestro [Quilapayún], se hizo el contacto con nosotros. Con Sergio habíamos trabajado muchas cosas antes. Él nos había hecho armonizaciones para cosas que habíamos cantado nosotros, incluidas en discos, incluso. Y nos había ayudado, y habíamos, creo que habíamos hecho algunas cosas, unos intentos de música contingente, que, digamos, teníamos mucho interés en trabajar en eso porque era una urgencia política, y de hecho, buena parte de lo que hicimos con Sergio son canciones contingentes, como las llamamos»
[Eduardo Carrasco, Quilapayún]

Entonces, además de la reflexividad formal, hay que agregar que el acercamiento de lo popular a la tradición escrita se había dado mediante la colaboración directa entre músicos de ambas tradiciones. En este ejemplo, se dio a través de la participación de un compositor en la armonización de las canciones de un conjunto popular. Lo que los reunió es un motivo artístico-político: ambos se encuentran en el deseo de atender a un objetivo político a través de su oficio, la música (acaso gracias a la militancia que ambos compartían, el Partido Comunista de Chile) (García, 2019; Leiva, 2018). De esto, resultan canciones populares con la aplicación de la técnica armónica que maneja un compositor académicamente formado. Esto también constituye un antecedente a las CP, y probablemente es algo que Advis identificó al escucharlos en aquel concierto.

La CPSMI, entonces, significó un paso más allá. Su estreno, y la red que va desde Violeta Parra hasta la NCCh previa a esta obra, marca un hito para los actores de este MDA, en el que no solo aparece la colaboración entre músicos pertenecientes a la tradición popular y musical escrita, sino que, más aún, un tipo específico de obra musical que es resultado de la síntesis entre ambas, que no es fácilmente ubicable en una u otra⁹³.

5.2.4. REDES ARTÍSTICAS EXTRAMUSICALES

Además de las redes entre músicos, que es lo que se ha desarrollado hasta aquí, hubo redes cooperativas que involucraron a Advis con personas de otras disciplinas artísticas, sobre todo

⁹³ De las canciones que armonizó Sergio Ortega para Quilapayún, por ejemplo, podría decirse que son más cercanas a lo popular que a lo docto, ya que, si bien hay elementos de ambos mundos, los hay más del primero: instrumentación, formato canción, intérpretes, por nombrar algunos.

del teatro, pero también de la literatura y el cine, que lo influyeron para la composición de la primera CP.

Según la evidencia disponible, estas redes tuvieron tres tipos de efectos: (i) acercar al compositor a otros actores y/o referentes artísticos que, posteriormente, serán parte de la CPSMI, (ii) ofrecerle espacios de colaboración artística que lo estimularon a experimentar musicalmente, y (iii) hacerle sugerencias directas, desde conocimientos diferentes de la música, a la CP que compuso.

En cuanto a los acercamientos, puede distinguirse entre los que son presenciales y los que no.

Los acercamientos presenciales se dan a través de un contacto cara a cara, personalizado, y consiste en invitaciones, presentaciones o recomendaciones que un artista hace al otro, llevándolo a expandir sus redes de contactos, gustos, posibilidades, etcétera. Puede tenerse por ejemplo el ya mencionado caso de la dramaturga Isidora Aguirre, amiga de Advis, quien lo lleva a un concierto del Quilapayún, donde los conoce; y, luego, el de Sergio Ortega, colega compositor del mundo académico que había trabajado ya con el Quilapayún, a través de quien logra contactarlos para proponerles hacer una obra en conjunto, la CPSMI. Gracias a estos acercamientos presenciales, pudieron reunirse los actores que posteriormente trabajarían en la primera CP.

En cambio, las relaciones no presenciales generalmente ocurren a través de unas obras de arte, de cualquier tipo, que llevan a otras obras de arte. Por ejemplo:

«Creo que Cortázar, Vargas Llosa y García Márquez me apasionaron hasta tal punto que, cuando leí que sus personajes bailaban mambo, empecé a escuchar lo que había rechazado. Esto coincidió con un disco de Margot Loyola que llegó a mis manos el año '66, introduciéndome en el mundo de las cantoras populares como Violeta Parra, sólo entonces accedí al encanto del bolero, del tango, de la música chilena y también del folklore latinoamericano. Pero yo no hacía nada que se refiriera a esto»

[Luis Advis, Compositor, S/A, en (Arenas, 2012, p. 36)]

Como se lee en la cita anterior, la inquietud de Advis por la música popular y de raíz es incentivada, en parte, por su lectura de la narrativa latinoamericana —en ese entonces— actual. Leer obras que verbalizan el atractivo que podían tener estos ritmos, escritas por

autores (literatos) que sí respetaba, despertó en él un interés por esta música, que hasta el momento le era indiferente⁹⁴.

En segundo lugar, están las instancias de experimentación musical que fueron abiertas para Advis por su trabajo como compositor de música para teatro, es decir, por redes laborales que tendió con este mundo. Este trabajo consistía en encargos musicales para distintas obras, que conllevaban algunas condiciones de acuerdo a las necesidades representacionales en cada caso. Por ejemplo, en 1958, un momento en que la música popular le era ajena, Advis recibe como encargo musicalizar una historia de amor entre personajes campesinos.

«Cuando Jaime [Silva] le leyó la primera escena de ‘La princesa Panchita’ y le solicitó una tonada para redondear una situación, [Advis] se retacó un tanto (...). Lucho había compuesto ya, un ‘Oratorio de Primavera’ a la Virgen María, con motivo de la celebración del cuarto decenio de la fundación del movimiento católico de Schönstatt. También había escrito la música y el argumento para un ballet llamado ‘Natanael’, inspirado en páginas de André Gide. Pasar de tan elevadas tareas a ilustrar musicalmente las andanzas de estas gentes de Pitrufoquén, le parecía cosa incongruente. Pero como Pitrufoquén tiene su embrujo, con un par de pases mágicos del hada Chepa, nuestro músico se colocó al piano y escribió de una patada la Tonadita pedida para la Princesa y la Chepa (...). Aunque al principio la sintió más alemana que chilena (“me salió schumanniana”, le confesó a un amigo), lo dejó contento»

[Eugenio Guzmán, sobre Luis Advis, S/A, en Arenas (2012, p. 31-32)]

Su primer acercamiento a componer música que incorporara la de raíz folclórica latinoamericana queda explicado, entonces, por un encargo de música para teatro. Son las redes con el teatro las que llevan a un músico de tradición escrita a sus primeros ensayos con ritmos latinoamericanos. Advis, que había sido formado como compositor, comienza a recibir sucesivamente este tipo de encargos, de modo tal que este espacio, la colaboración con dramaturgos, se convierte para él en una plataforma de experimentación con músicas con las que no había trabajado hasta el momento. Y para atender estos encargos, ocupó las herramientas y los criterios de gusto con los que ya contaba: la música de tradición escrita.

⁹⁴ Adicionalmente a la lectura, es común a algunas de las fuentes que reconstruyen la historia de Advis (Banderas, 2005, p. 14; Carrasco, 2003, p. 147) identificar como un hito inicial de este acercamiento a la música popular sus primeros contactos con la música de las cantoras populares Margot Loyola y Violeta Parra. A su vez, estos primeros contactos, según la escasa información disponible, ocurrieron por recomendaciones de pares, como recién se dijo, directas e indirectas.

Es decir, los fusionó desde luego con los procedimientos de la tradición europea. El resultado: una tonada campesina que le «salió schumanniana».

Si bien ese primer experimento no fue por iniciativa propia, el resultado, y probablemente también algunos otros que le siguieron, inoculó sus inquietudes. Además, en los años sucesivos, se dieron los acercamientos ya descritos a la música de Margot Loyola, Violeta Parra, la NCCh y otros referentes latinoamericanos, a través de sus lecturas y de las recomendaciones de sus amistades. De modo que, casi una década después de esta primera incursión, le surgió la idea de componer una obra musical propia que incluyera elementos populares de raíz latinoamericana, ahora sí por su iniciativa.

«[La CPSMI] Nació por voluntad propia. Por aquella época yo hacía mucha música para teatro (...).

Por ahí me empecé a meter, sin darme cuenta, en aquello que se entiende como música de raíz folklórica. En el año 1969, Nené Aguirre, la autora de *La Pérgola de las Flores*, me pidió que hiciera la música para una obra sobre una matanza en Lonquimay⁹⁵. En el mes de noviembre de 1969, me dije: "Si hice una obra sobre la matanza de Lonquimay, ¿por qué no hacer una que trate de una matanza que ocurrió en mi tierra, donde yo desde chico supe que había habido una tragedia?".

Entonces me puse a hacerla»

[Luis Advis, 2004, en (Gallegos, 2005, p. 7)]

Aquí, la influencia del trabajo de Advis en el mundo del teatro sobre lo que luego fue la CPSMI es todavía más directa: a partir de una obra en la que trabajó como compositor, donde se le encargó musicalizar una matanza con elementos de raíz folclórica, se le ocurre a él crear una nueva obra de su autoría que mantuviera los mismos elementos, pero aplicada a una matanza ocurrida en su tierra natal, Iquique.

Advis crea una obra musical que denuncia una matanza con elementos de raíz folclórica. Es notable cómo en esta idea se reúnen las dos posturas típicas, ya desarrolladas más arriba, del debate sobre el acercamiento a lo popular que se daba en ese entonces dentro del mundo de la música de tradición escrita: (i) lo popular como argumento (como tema políticamente relevante para el pueblo, concebido desde la izquierda) y (ii) lo popular como música de raíz latinoamericana. Por otra parte, la reunión de ambos elementos era algo que ya ocurría en el

⁹⁵ La obra a la que hace referencia es *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre (Carrasco, 1988, p. 149).

mundo del teatro; es decir, en la dramaturgia chilena de los años 60, hay un antecedente directo de lo que luego fueron las CP.

Advis, hasta entonces, apenas se había interesado en música que no fuera la europea de tradición escrita, ni tampoco en política, pero llega a hacer una obra con marcados elementos políticos y musicales de raíz latinoamericana. Eduardo Carrasco describe la relación de Advis con ambos elementos en 1968:

«Sus lazos con el movimiento de la Nueva Canción todavía no eran lo suficientemente profundos (...). Había seguido escuchando de cuando en cuando alguna de las nuevas creaciones, pero ni ellas, ni la política, lo apasionaban verdaderamente»
[Eduardo Carrasco, Quilapayún (1988, p. 147)]

En el mismo texto, Carrasco relata cómo durante ese año la agudización del conflicto político nacional se expresaba también en el mundo del teatro, con Advis dentro: obras con argumentos cada vez más atrevidos políticamente, polémicas en la prensa, amedrentamientos a los autores y hasta confrontaciones físicas en las salas de teatro, entre manifestantes de derecha y los actores, a quienes Advis intentaba hacer guardia, sentándose en la primera fila. Junto con ello, varias de las obras de teatro en que trabajó le demandaban canciones de denuncia, que Advis no solo compuso, sino que luego reutilizó y arregló para integrarlas, más o menos modificadas, como partes de la CPSMI⁹⁶ (Carrasco, 1988).

Entonces, la influencia de su trabajo en el teatro sobre su idea de componer la CPSMI, que integraba sus herramientas como compositor de tradición musical escrita con lo popular (como argumento y como música), fue crucial. O dicho de otra forma: la red tejida entre la música y el teatro fue clave para el surgimiento de las CPs.

Un elemento más que aporta el mundo del teatro a las CPs es lo dramático, que también, junto a la tradición musical escrita y lo popular (en ambos sentidos señalados), estuvo en la mera génesis del género CP. Dicho sea de paso, Advis en algún momento reconoció que este era el valor central de su CPSMI.

⁹⁶ Algunos elementos de la *Canción Final* y de *Vamos Mujer* fueron creados por Advis en 1967 para una obra teatral de Jaime Silva, y otros, de *Soy obrero pampino* y *A los hombres de la pampa*, para la ya citada obra de Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino* (Carrasco, 1988).

«La cantata tiene un valor dramático, no musical. Musicalmente es normal, no es ni bueno ni malo. Tiene impacto por el desarrollo dramático, el cual llega a un clímax. Para mí, ese es el valor de la obra»⁹⁷

[Luis Advis, Compositor, 2004 (en Gallegos, 2005, p. 8)]

Finalmente, están las sugerencias directas que otras personas, de conocimientos artísticos diferentes a la música, hicieron a la obra. Así, por ejemplo, un cineasta sugiere incluir un personaje ficticio identificable por el público dentro de la obra musical, pues inicialmente el protagonista era más bien una multitud indiferenciada.

«La idea del ‘Rucio’ [personaje obrero en la CPSMI] provino de conversaciones del autor [Advis] con el joven cineasta Claudio Sapiaín (...). Esta idea permitió crear una situación dramática de oposición entre el obrero y el general, la cual se ubica adecuadamente en el clímax emocional de la obra»

[Eduardo Carrasco, Quilapayún, Mediador (1988, p. 150)]

Advis tenía un contacto sostenido con el mundo del teatro, pero como músico. No era un dramaturgo, ni un guionista, ni un cineasta, pero tuvo contacto con personas que sí lo eran, y que, desde ese conocimiento experto en la administración de un arco dramático, le hicieron sugerencias para potenciar ese aspecto en su obra.

Esta es, hasta donde permite conocer la documentación disponible, el proceso de configuración de la red cooperativa de actores que permitió la sociogénesis de las CPs, es decir, aquello que sentó las bases que hicieron posible aquel hito que las instituye como género musical. Como se ha dicho y repetido, ese hito es la CPSMI, y constituye un punto de referencia que los mismos actores de este mundo han identificado y al que han recurrido para guiar sus propias creaciones dentro del género.

El siguiente esquema sintetiza lo recién expuesto.

⁹⁷ Este juicio aparentemente duro con su propia obra debe ser matizado. Es importante decir, por una parte, que el autor tomó una actitud de rechazo frente a su CPSMI puesto que, por su gran éxito, comenzó a ser identificado exclusivamente a esta obra (Patricio Wang, músico del Quilapayún durante el periodo de exilio, cuenta que a inicios de los setenta le llamaban «Don Cantato») (Arenas, 2012, p. 47), y Advis, que se resistía a ser reducido a esto, elaboró un discurso que buscaba redirigir el interés que originalmente causaba la CPSMI en el público a sus otras obras musicales, lo que a menudo conllevaba, como en esta cita, menospreciar el valor de esta CP. Por otra parte, durante sus últimos meses de vida, se reconcilió con su obra. Cuenta Carrasco: «pocos meses antes de morir, en un concierto nuestro en el teatro Teletón, al que asistió, se reconcilió con la Cantata. Algunas semanas después, en mi casa, mientras veíamos el video de ese mismo concierto, me dijo con voz entrecortada por la emoción: “¡Es hermosa mi Cantata!”. Tenía lágrimas en sus ojos» (2010, p. 227).

Esquema 2. Sociogénesis del mundo de la composición de las CPs

Mundo musical de tradición escrita

- Acercamiento a lo popular (i) como argumento y (ii) como música de raíz folclórica.
- Contacto de Advis con ambas posturas: posibilidades legítimas para un compositor.

Mundo musical popular

- Acercamiento a la música de tradición escrita (i) como reflexividad formal y (ii) como colaboración directa.
- Experimentaciones de Violeta Parra influyen a músicos populares y de tradición escrita, e indirectamente a Advis.

Mundo artístico extramusical

- Intermediarios que acercan a Advis a otros actores y/o referentes artísticos que posteriormente serán parte de la CPSMI.
- Colaboraciones artísticas que lo estimularon a experimentar musicalmente.
- Sugerencias directas, desde experticias diferentes de la música, a la CP que compuso.

Fundación del género Cantata Popular

Estreno de la CPSMI

Ya sistematizada y expuesta la información sobre la estructura básica y la sociogénesis del mundo de la composición de las CPs, se pasa a ahora a la tercera y última de las secciones en las que se organizaron los resultados: el desarrollo histórico de este mundo, dentro del que se identificará a sus principales actores y también se propondrá un orden de su historia en tres periodos.

5.3. DESARROLLO HISTÓRICO DEL MUNDO DE LA COMPOSICIÓN DE LAS CPs

El desarrollo histórico de este mundo se expondrá según sus principales actores y periodos.

Esto, por supuesto, implicará dejar fuera a algunos actores que, a la luz de los datos con los que se realizó esta investigación, son menos mencionados por compositores y especialistas. El criterio de inclusión fue justamente ese: los actores históricos *principales* son aquellos que son nombrados con mayor frecuencia e importancia en las entrevistas y documentos revisados.

Los actores principales se expondrán en dos apartados diferentes, uno referido a los que se denominarán *actores histórico-transversales*, y otro a algunos *actores históricos*. Los actores históricos son aquellos que han estado presentes no en toda sino en parte de la historia de las CPs. Entre ellos, hay dos actores que tienen una presencia más o menos transversal a lo largo de la historia de las CPs, sin por ello ser parte de lo que aquí se ha denominado *actores básicos* (o actores de la estructura básica), dado que, por un lado, no han influido directamente a todas las CPs compuestas y, por otro, durante el periodo de la dictadura en Chile su acción fue sumamente limitada y su relación directa con este género musical se volvió casi nula. Se trata del Estado y la Universidad.

Posteriormente, se presentará una propuesta de periodización de la historia de las CPs. Esta propuesta se basa en la construcción de una tipología de los públicos que los compositores imaginaron mientras creaban sus obras. El análisis de la información reveló que estos públicos son de tres tipos, y que cada uno de ellos corresponde a un momento en la historia de las CPs, lo que permite ordenarla y fundamentar los que —aquí se propone— son sus tres periodos principales.

Así, entonces, se presentarán los resultados de este apartado en tres secciones: (i) los actores histórico-transversales, (ii) algunos actores históricos, en orden cronológico, y (iii) la tipología de públicos imaginados y los tres periodos en la historia de las CPs.

5.3.1. ACTORES HISTÓRICO-TRANSVERSALES: EL ESTADO Y LA UNIVERSIDAD

El Estado es el primero de estos dos actores histórico-transversales. Para comprender su influencia en este MDA, conviene tomar perspectiva. Durante el periodo inicial de las CPs,

las acciones del Estado pueden enmarcarse en lo que Grínor Rojo (2014) denomina el segundo periodo de la historia moderna latinoamericana, que ocurre aproximadamente entre las décadas de 1920 y 1970, también llamada *modernidad desarrollista y populista*. Esta se caracterizó por perseguir el ideal del *desarrollo*, en un sentido muy amplio y con varios apellidos, uno de los cuales fue el cultural, el *desarrollo cultural*. Esto último se materializó en una mayor inversión pública y en la creación de nuevas instituciones específicas en materia de cultura. En el campo musical, ello se expresó especialmente en la fundación del *Instituto de Extensión Musical* y de la *Orquesta Sinfónica de Chile* durante los primeros años de la década de 1940. Ambas tenían antecedentes en otras asociaciones promotoras de la música, como la *Sociedad Bach* o la *Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos*, pero este tipo de esfuerzos recién logra estabilizarse en instituciones duraderas y un apoyo financiero directo y sostenido con la Ley n° 6.696, que ampara a dichos instituto y orquesta (Santa Cruz, 1960). Hay que sumar a esto otras iniciativas relacionadas, como la *Revista Musical Chilena*, el *Instituto de Investigaciones Musicales* y algunos sistemas de premios públicos al arte, todos más o menos fundados en el mismo periodo. Adicionalmente, hay otros esfuerzos más pretéritos que deben mencionarse, correspondientes al primer periodo de la historia moderna del subcontinente (Rojo, 2014), como la fundación del *Conservatorio Nacional de Música* en 1852, y de la *Universidad de Chile* en 1842, la que, por lo demás, pasó a amparar al Conservatorio y a los institutos de extensión e investigaciones musicales desde la primera mitad del siglo XX en adelante (Santa Cruz, 1949). Todo esto hizo crecer al campo musical chileno en términos de instituciones, financiamiento, audiencias y trabajadores profesionalmente dedicados a este arte.

La institucionalidad cultural que fortaleció el Estado durante décadas significó para el MDA de la composición de las CP, en primer lugar, un espacio donde sus compositores pudieron educarse sistemáticamente en la música de tradición escrita. Dentro del periodo inicial de las CPs, por ejemplo, ocurrió así en los casos de Sergio Ortega y de Gustavo Becerra-Schmidt, siendo este último quien a su vez formó a Luis Advis mediante clases particulares.

«Igualmente, y para terminar, los compositores chilenos que durante una generación completa son principalmente autodidactas, empiezan a egresar con excelente preparación de los cursos de Composición y de Musicología de nuestro Conservatorio. La enseñanza que Giarda, Soro y Allende iniciaron, se continúa en forma de que a partir de la generación actual y del activo Director don René

Amengual, el nombre de los jóvenes compositores es inseparable del Conservatorio y de las instituciones que integran nuestra Facultad»
[Domingo Santa Cruz, Compositor y uno de los creadores de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (1949, p. 9)]

A mediados de siglo, las universidades ganan centralidad en la vida cultural del país. El Conservatorio y la Universidad de Chile se vuelven actores centrales de este MDA: allí se forman musicalmente la mayoría de los compositores de CPs⁹⁸, y también allí trabajan como profesores⁹⁹. Puesto en términos teóricos, la universidad ha sido el lugar donde buena parte de estos compositores han encontrado instrucción musical, juicio estético y herramientas creativas, y también donde han encontrado un trabajo directamente relacionado a su oficio como compositores, que les implica un ingreso mensual fijo, con el que pueden resolver sus condiciones materiales y reproductivas para dedicar parte de su tiempo a componer. Como se ha dicho en el marco teórico, estos, instrucción e ingreso, son elementos fundamentales de cualquier MDA (Becker, 2008).

Siguiendo con la importancia de la institucionalidad cultural impulsada por el Estado y particularmente de la universidad, un antecedente repetidamente destacado en la bibliografía y entre los hablantes del MDA es la Escuela Musical Vespertina de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile durante los años sesenta (Becerra-Schmidt, 1985; Peña, 2014; Herrera, 2018). Esta constituyó un espacio que permitió desarrollar un intercambio directo entre músicos de tradición escrita, que dictaban clase, y músicos populares, que asistían para profundizar sus conocimientos. No obstante este plan inicial, donde unos enseñarían y otros aprenderían, los testimonios afirman que, en los hechos, el aprendizaje fue bidireccional: hubo un diálogo entre ambos mundos que resultó en un creciente interés de lado y lado por incursionar en uno y otro campo.

«Hubo, desde el principio, abundantes cursos que se relacionaban estrechamente con la composición musical, como armonía, contrapunto, orquestación, instrumentación, los que funcionaron intensivamente, acogiendo en su seno a gran cantidad de miembros de conjuntos que participaban activamente en la “Nueva Canción Chilena”. Allí trabajaron sin escatimar esfuerzos y, en un

⁹⁸ Ortega, Becerra-Schmidt, Orrego Salas, Wang, Guarello, Delgado y Sandoval se formaron en la Universidad de Chile, un total de 7 de los 10 compositores considerados en la muestra.

⁹⁹ 7 de 10 trabajaron como docentes universitarios (todos menos Wang, Delgado y Sandoval), de los cuales 4 lo hicieron en la Universidad de Chile (Advis, Orrego Salas, Ortega y Becerra-Schmidt).

comienzo sin honorarios, Sergio Ortega, Luis Advis, Melikoff Karaian, Celso Garrido y otros que luego les sucedieron. Allí se creó en su concreitud académica y creativa el embrión de una colaboración que tiende a reunificar funcionalmente (...) los campos de la música popular y la docta.

Aunque en sus precarias aulas no se efectuaron todos los trabajos, en ellas y en sus pasillos se intercambiaron las informaciones que llevaron a la coordinación de una de las realizaciones más fecundas de la historia musical chilena. (...) El advenimiento del gobierno militar asestó un duro golpe a este proceso fecundo, pero sus gérmenes sobrevivieron a través de la generación que conoció de sus realizaciones y que encontró otras formas para resurgir a pesar de todo. Los talleres de este apostolado trabajan dentro y fuera del país, sus obras nos siguen alcanzando»

[Gustavo Becerra-Schmidt, Compositor, (1986, p. 18)]

Aquel interés mutuo, más tarde, se materializó en distintos casos de colaboraciones concretas que se hicieron entre los compositores que allí enseñaban y los miembros de la NCCh que asistían a clases, uno de los cuales, podría decirse, fueron algunas CPs.

Durante el periodo inicial de las CPs, adicionalmente a la Universidad de Chile, también la Universidad Técnica del Estado (UTE) figuró como una institución importante para este MDA. Esta sirvió de espacio de encuentro para el conjunto Inti Illimani¹⁰⁰, cuyos miembros originarios fueron estudiantes allí al momento de concebir la idea de conformar un grupo musical. Posteriormente, hacia 1972, la Universidad los incorpora como músicos de su Departamento de Extensión, es decir como trabajadores del arte con un respectivo sueldo. En este caso, no los compositores de CPs, sino que también algunos de sus intérpretes pudieron consolidarse gracias al apoyo que les brindó la institución universitaria.

«El Inti-Illimani se incorporaba al Departamento de Extensión de la Universidad Técnica, junto a varios artistas más, y esto nos ponía en una disyuntiva respecto a otras actividades paralelas. Es decir, debíamos total dedicación profesional al grupo. Este vuelco en nuestras vidas significó además un modesto ingreso mensual que alejó la perspectiva de buscar sustentos con trabajos paralelos no necesariamente musicales. Todo fruto de una nueva Universidad nacida de la Reforma, con su

brillante rector, don Enrique Kirberg»

[Horacio Salinas, Inti Illimani, (2013, p. 37)]

Habría que mencionar también que estas universidades servían de sede para peñas que a su vez fueron los primeros escenarios de los conjuntos musicales de la NCCh, que más tarde serían intérpretes de algunas CPs (Salinas, 2013).

¹⁰⁰ Inti Illimani fue intérprete de la CP *Canto para una semilla* (1972), compuesta por Luis Advis. También lo fue de otras obras, cercanas al género CP, como el *Canto al programa* (1970) y *La rosa de los vientos* (1999).

Los intercambios continúan y se extienden hasta los primeros años de los setenta, cuando la visita de los músicos de la NCCh al conservatorio ya es frecuente, razón por la que las nuevas generaciones de músicos allí en formación toman contacto con ellos, se conocen, e intercambian ideas. Incluso se da el caso de que uno de ellos, Eduardo Carrasco, del Quilapayún, se matricula como estudiante regular de composición, donde gesta una buena relación con algunos profesores que, luego, serían colaboradores para nuevos proyectos de CPs¹⁰¹.

En este efervescente contexto cultural, los años setenta previos al golpe de Estado, es interesante destacar que se incubaba una especie de segunda generación de la NCCh entre algunos alumnos del conservatorio y también en instancias como los Talleres Quilapayún. Es interesante porque, durante la dictadura, estas redes se reactivarán, en algunos casos, tanto en el interior del país (como es el caso de los conjuntos Barroco Andino y Ortiga) como también en el exilio (en los casos de músicos como Patricio Wang y Desiderio Arenas que, en distintos momentos y lugares, se encuentran con los artistas más icónicos de la NCCh y emprenden colaboraciones, de las que resultaron algunas CPs como *Dialecto de Pájaros* y *Oficio de Tinieblas por Galileo Galilei*).

«Durante 1972 se deciden a crear los "Talleres Quilapayún" que resultarían ser un semillero de futuros conjuntos folklóricos. Es así como se forman varios Quilapayunes que recorren el país con su música. Ahí nacen también los lolopayunes (semilla del grupo "Ortiga") y las quilapayunas»
[Quilapayún (2022, s/p)]

«Yo conocía a gente de la nueva canción, bueno, Víctor Jara lo veíamos todos los días en el conservatorio, que iba a ver a su Joan que estaba en el séptimo piso en el departamento de danza. En fin, se juntaba toda esa gente, entonces nos conocíamos. No sólo de vista, conversábamos, qué se yo. Pero, el año setenta y... cuando yo llegué, hablando del 76, ya al año siguiente, hubo un concierto, o sea, el Quilapayún vino a Ámsterdam a dar un concierto, un gran concierto. Y como nos conocíamos, yo tenía también... tú sabes que en Ámsterdam había varios integrantes de los así llamados talleres Quilapayún, de los lolopayunes que les decían en la época. Entonces, en el Barroco Andino ya había una cosa con el Quilapayún... bueno, ellos me conocían, tenía amigos ahí, qué se yo, y bueno, vienen a dar un concierto a Ámsterdam. Ahí conversamos, y ahí fue que me pidieron una obra»
[Patricio Wang, Compositor]

¹⁰¹ Uno de los casos es Gustavo Becerra-Schmidt.

Como es conocido, el golpe de Estado y la irrupción de la dictadura en Chile en 1973 marca un quiebre para la mayoría de los procesos culturales allí y en ese entonces en curso, y las instituciones públicas que se han descrito y que permitieron el desarrollo de las CPs quedan, también, trucas. Con posterioridad a este hito, tanto el Estado como las universidades, al menos las chilenas, apenas si aparecen señalados con alguna relevancia entre el material bibliográfico y testimonial acopiado para esta investigación. Guarello estudia composición y Advis se mantiene como profesor, ambos en la Universidad de Chile, pero no hay mucho más; salvo por el hecho no menor de que la mayoría de los actores de este MDA activos en 1973 fueron exiliados del país y se vieron obligados a recomenzar sus vidas y carreras artísticas en otros países, que en el caso de la NCCh fueron mayoritariamente países europeos. Puede decirse que el exilio y la suspensión de casi todo el apoyo precedente fueron las principales acciones del Estado en relación a las CPs en el periodo que va de 1973 a 1990.

Con el restablecimiento de la democracia, el apoyo del Estado a este MDA se reactiva y toma nuevas formas. La más nombrada entre los creadores es el financiamiento a través los Fondos de Cultura que entrega el Estado chileno, también conocidos bajo el acrónimo FONDART. Si bien estos datan desde 1993, solo a partir del 2004 se cuenta con un fondo específico para la música, que es gestionado por el entonces Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), actualmente Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP). Estos consisten en fondos concursables que ofrecen financiar distintas partes del trabajo creativo (MINCAP, 2022). En el periodo actual, dos compositores contaron con el apoyo del FONDART para llevar adelante sus CPs, Gabriel Gálvez, para su obra *Motivos de San Francisco* (2016) y Felipe Sandoval, para su *Cantata por Clotario Blest* (2018).

Por otra parte, como antes del golpe, la universidad mantiene su centralidad en este nuevo periodo. Se nombró más arriba que varios compositores fueron estudiantes y profesores universitarios. Visto desde el presente, puede hacerse el siguiente balance: de los 10 compositores considerados para esta investigación, 9 se formaron en la universidad como tales. El único que no, fue Advis, quien, sin embargo, ofició de profesor universitario casi toda su vida y fue formado musicalmente con profesores del conservatorio, con quienes mantuvo desde entonces, como ya se dijo, una relación constante. Del mismo grupo, 7 de 10 fueron profesores universitarios. Puede decirse, en suma, que la totalidad de ellos tuvo una

relación importante con esta institución, y también que la mayoría de las CPs se han compuesto en una relación medianamente cercana a la universidad.

La universidad, en este MDA, ha facilitado varias cosas. Entre ellas, como ya se dijo, están la instrucción y, en el caso de los docentes, el ingreso económico. Pero la evidencia acopiada para esta investigación sugiere más factores a considerar. Por una parte, permite redes de intérpretes y auditores, posibilidades de préstamo de teatros y de difusión. Pero por otra, más profundamente, también juega un rol importante, como institución social, en la concepción, también social, de la idea misma de componer una CP, en la gesta de ese deseo.

«Esta situación de un compositor, un joven compositor, preparándose como compositor, situado en la Facultad de Artes, era una zona muy cómoda para crear música, y para difundirla, para hacer un montaje. Porque tenías toda esa red de colaboración institucional a tu alrededor, que te apañaba y te apoyaba. Entonces, tenía la posibilidad de difusión, por lo menos de los conciertos, tenía las salas. Entonces, finalmente eso es de las cosas más importantes a la hora de componer una obra musical»
[Arnaldo Delgado, Compositor]

Estar situado dentro de una universidad o, más específicamente, una facultad de música, se considera una zona especialmente cómoda para crear música, pues significa una red de colaboración institucional muy importante para componer una obra musical, porque el solo sentimiento de seguridad de que se podrá contar, sin demasiada dificultad y posiblemente gratis, con difusión, teatro y posibles intérpretes, brinda tranquilidad, confianza, seguridad para componer. Cuestiones como préstamo de salas que gocen de algún prestigio y ubicadas en puntos céntricos de la ciudad, con las que se puede contar para estrenos y presentaciones comunes, redes de difusión y colaboración de profesionales especializados en comunicaciones, periodistas que ayudan en la redacción o revisión de notas de prensa, que proveen de contactos para llegar a medios más o menos masivos. Todas estas cuestiones son solo en apariencia posteriores a la composición, pues contar con su seguridad, dicen los compositores, es muy importante para decidirse a componer una obra.

Hay otros tipos de redes que también se activan al seno de una universidad o facultad de artes: redes con otros artistas con los cuales apoyarse, entablar trabajo interdisciplinario (por ejemplo, entre música y audiovisual; o apoyo con diseñadores o artistas visuales para afiches, carátulas, etcétera; con actores o actrices para interpretar los relatos de la obra, en caso de haberlos). También acceso a bibliotecas y archivos cuando hubiera necesidad de recabar

materiales de ese tipo, o de investigar. De nuevo: saberse, más o menos conscientemente, dentro de las redes de colaboración institucional universitarias, donde se puede acceder a apoyos de distinto tipo (en términos de difusión, espacios, diseño, grabación, documentación y otros) entrega seguridad para componer.

Adicionalmente, componer situado en una universidad, dicen los entrevistados, implicaría una potencial comunidad de auditores, integrada por profesores, estudiantes y público general atento a la cartelera universitaria. La pertenencia a la universidad entrega de facto una comunidad de auditores.

«Yo trabajo desde hace muchos años aquí en la Universidad de La Serena, y el público de los conciertos es generalmente el mismo; básicamente la comunidad del Departamento de Música de la Universidad: mis estudiantes, mis colegas profesores, amistades»

[Gabriel Gálvez, Compositor]

Otro factor a propósito de la importancia de estar relacionado con la universidad, como profesor o estudiante, es la flexibilidad del tiempo, o la dinámica flexible del tiempo que es propia al hecho de que la actividad principal del compositor sea estudiar o enseñar en la universidad. Le permite espacio para dedicarse a la composición. E incluso, a veces, se valora ese trabajo creativo como parte del trabajo académico que se espera de un compositor.

«En principio yo trabajo media jornada en la universidad. Entonces tengo otra media jornada que es, entre comillas, libre, o no hay una actividad obligada ahí. Pero, claro, ciertamente, es un espacio que aprovecho para realizar otro tipo de actividades que también condicionan a mi trabajo como profe: preparar clases, entre otras cosas, o leer, no sé, cosas que puedan ser de interés o complemento. Y sobre todo, yo diría, de componer. Y lo he hecho así, más o menos desde que estoy trabajando. Dispongo de esa otra media jornada para desarrollar, entre otras tareas, sobre todo la composición. De hecho, te cuento que la composición es algo que, de alguna u otra manera, se ve valorado... es como mi trabajo académico. O sea, como otros investigan, en mi caso como compositor es (...) el reconocimiento a la creación»

[Esteban Correa, Compositor]

Asimismo, está el hecho de que la universidad forma músicos con lectura musical fluida. En general, las CPs son obras que se trabajan con partitura, y por lo tanto, se requiere un intérprete que sea capaz de leer música. Esto no siempre ha sido un criterio tan rígido; el mejor ejemplo es el Quilapayún, que con toda su trayectoria y CPs montadas, mantuvo intérpretes que no sabían de teoría ni de lectura por varios años, para lo cual, por cierto,

tuvieron que desarrollar un método de trabajo basado en la memorización y la guía constante de un director musical que sí leyera música. Pero fuera de este caso, en general se trabaja con intérpretes que saben leer partituras. Puede explicarse la frecuencia con que se recogen intérpretes que hayan pasado por la universidad, al menos en el periodo intermedio y actual¹⁰², por esto, el hecho de que el paso por una carrera musical universitaria asegura la formación en lectura musical.

En ese mismo sentido, el formativo, la universidad también influye a quienes componen.

«yo creo que la cantata fue, también, el resultado de mi paso por la universidad, de mi paso por teoría de la música [carrera]. Porque ahí apliqué conocimientos de composición de armonías vocales, armonías instrumentales, contrapuntos. No tuve que acudir a esos conocimientos nuevamente porque ya los tenía bastante frescos en mi cabeza»
[Felipe Sandoval, Compositor]

La universidad entrega los saberes necesarios como para componer una CP, entre los cuales figura el conocimiento medianamente avanzado de polifonía y otros.

Finalmente, un poco de casuística sobre las universidades en el periodo actual de las CP. Al igual que en el periodo originario, La Universidad de Chile mantendrá su centralidad durante el periodo actual, pero esta vez acompañada de otras, como la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se formaron Gabriel Gálvez y Esteban Correa, y donde ejerce la docencia Alejandro Guarello. Además, dicho sea de paso, un hallazgo que arrojó la observación participante de este MDA y que conviene registrar: hay universidades donde no necesariamente están los compositores seleccionados en esta muestra, pero sí circulan con bastante interés entre sus estudiantes y profesores las CP. En ellas, puede hallarse colectivos dedicados a este género (como el *Colectivo Semillero* en la Pontificia Universidad Católica de Chile, y *Quilineja* —o *Cantata Autogestionada*, en sus inicios— en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE) y talleres dedicados a su estudio (como el *Taller Musikahuín*, dirigido por Rodolfo Norambuena en la UMCE). Habría que agregar el caso de la Universidad de La Serena, donde Gabriel Gálvez y Esteban Correa son actualmente profesores y enseñan sobre la importancia de este género en la historia de la música chilena. Suele nombrarse también que estas obras han circulado con frecuencia en los

¹⁰² Ver, más adelante, los tres periodos de la historia de las CPs.

pasillos de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS) y la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Ya desarrollada la importancia histórica transversal de la Universidad y del Estado, se pasa a continuación a exponer y describir el resto de los actores históricos que han sido importantes para este MDA, en orden cronológico.

5.3.2. ALGUNOS ACTORES HISTÓRICOS

5.3.2.1. LUIS ADVIS Y LA CPSMI

Se ha definido que un MDA es una red de actores que actúan cooperativamente sobre la base de convenciones socialmente instituidas, todo lo cual sostiene un contexto que hace posible a una obra de arte y a sus implicancias en una sociedad. Como se ha dicho, en el caso de las CPs, la CPSMI constituye un hito transversalmente identificado por los actores de este MDA como el origen del género. En términos teóricos, esto significa que Advis y su composición son, respectivamente, un actor y una actividad cruciales para el curso de esta historia, en el sentido de que marcan un cambio importante en el desarrollo del proceso artístico entonces en curso entre ciertos compositores. Para ilustrar esta idea, sirve la siguiente cita de Patricio Wang en la que relata cómo vivió el estreno de esta obra siendo estudiante de música.

«Por ejemplo yo, como te decía ahí, entré a estudiar composición por el año 70, con Cirilo Vila. Era justamente el año de la creación de la Cantata. O sea, entré, y mi primer año de composición fue la presentación en nuestra universidad. Además, en la sala que se llamaba la sala La Reforma. Era el estreno de la Cantata. Entonces, para mí —que estaba sobre todo en un proceso de aprendizaje en la composición, sobre todo en la música contemporánea, digamos, más bien europea—, fue una especie como de terremoto, un terremoto y una puerta abierta. Ahí había como una especie de germen de algo nuevo, aparte de lo que nosotros estábamos creando en el conservatorio —donde mirábamos, sobre todo, la tradición europea, y norteamericana también en esos años—, una nueva posibilidad. Entonces esa fue una... el gran, gran impacto que tuvo la Cantata. Esta inclusión, digamos, en esta vida, en nuestra vida docta»
[Patricio Wang, Compositor]

En la cita anterior se expresa cómo el estreno de esta obra reordena los márgenes de lo posible para un compositor formado en el conservatorio (un *terremoto*), y rápidamente es significada

como el germen de un nuevo lenguaje y la oportunidad de fundar una nueva tradición (una *puerta abierta*).

Este impacto le ha valido a Advis, como ya se ha dicho, la compartida representación social de que es él, tras componer la CPSMI, el fundador género. Más aún: en las entrevistas producidas para esta investigación, con frecuencia, los demás compositores nombran a Advis y esta CP como uno de los actores (y actividades) fundamentales que les permitieron, a través de la fundación del género, la composición, ahora, de sus propias obras. Las réplicas de este sismo, en este sentido, llegan hasta el presente, y se integran a la red de actores que cooperan en la composición de CPs que se han creado varias décadas después.

«El canon indiscutible es la Cantata Santa María de Iquique»
[Felipe Sandoval, Compositor]

5.3.2.2. NUEVA CANCIÓN CHILENA

Sería muy difícil comprender el origen de las CPs sin considerar a la NCCh. No obstante, y sin negar lo anterior, conviene precisar cuál es el lugar de este movimiento en aquel tipo de obras —algo que, dado el poco trabajo bibliográfico sobre las CPs consideradas como un proceso de mediana duración que llega hasta el presente, no está tan claro.

Al respecto, a menudo se ha dicho que las CPs constituye una de las principales aportaciones NCCh. Un ejemplo reciente puede verse en Padilla (2018), quien además afirma que las CPs son parte de *lo nuevo* que desarrolla la NCCh en relación a su tiempo. Sin embargo, esta afirmación es problemática, porque sugiere una identidad entre CPs y NCCh. Por una parte, es innegable que las primeras CP se compusieron e interpretaron al seno de la NCCh: las cuatro que se crearon entre 1970 y 1973 fueron interpretadas por Quilapayún (tres) e Inti Illimani (una), y sus autores fueron Luis Advis y Sergio Ortega; los cuatro, sumando a unos y otros, están fuertemente asociados a la NCCh. Por otra parte, como se ha indicado ya en los antecedentes, resulta impreciso reducir las CPs exclusivamente a la NCCh, ya que se han compuesto cantatas con posterioridad al marco temporal que le corresponde en su acepción de movimiento histórico musical, y también con algunas distancias con respecto a su sonoridad característica (aunque nunca totalmente por fuera de ella). En suma, sí, puede decirse que las CPs se originan en la NCCh, pero no que estas pertenecen a aquella, en un

sentido exclusivo. Como se ha visto y se profundizará luego, las CPs terminan por trascender a la NCCh y proyectan un camino propio como tradición.

No obstante, este matiz no resta importancia a la NCCh en la historia de las CPs. En ella ocurrió su origen, y también, con posterioridad, su música constituyó un importante punto de referencia para quienes compusieron CPs luego de la NCCh, como se ha consignado en algunas citas ejemplificadoras más arriba.

Se busca precisar qué lugar tiene la NCCh en las CPs, pero para ello es necesario establecer, primero, qué se entiende por NCCh. Tras la lectura bibliográfica y el análisis de las notas de campo y entrevistas realizadas, a grandes rasgos¹⁰³, puede entenderse a la NCCh en dos acepciones: como movimiento histórico musical, la primera; y como sonoridad, la segunda.

5.3.2.2.1. NCCH COMO MOVIMIENTO HISTÓRICO MUSICAL

La NCCh como movimiento histórico musical se refiere al conjunto de actores claramente identificables que son asociados a este nombre y a las manifestaciones artísticas que les son propias. Esta acepción del término está presente en buena parte de la bibliografía, y puede hallarse una sistematización bastante exhaustiva y actualizada de ella en McSherry (2017).

Esta autora plantea que la NCCh tiene tres etapas: «la primera ocurre desde mediados hasta finales de los años sesenta, cuando el movimiento surge de las bases, crece aceleradamente y en 1969 se une a la campaña presidencial de Salvador Allende. La segunda etapa se desarrolla durante el gobierno de la Unidad Popular, 1970-73, cuando la música se identifica con el gobierno; y la tercera es post-73, cuando la música fue reprimida en Chile, pero los músicos exiliados continuaron desarrollando y ayudando a crear un movimiento de solidaridad internacional» (2017, p. 93). El periodo que comprende esta acepción, entonces, va desde mediados de los sesenta hasta algún momento de la dictadura, que McSherry no

¹⁰³ En un libro reciente, Palominos y Ramos (2018) han insistido, acertadamente, en que la NCCh no es *una*, sino que «es, antes bien, un coro de sonoridades —diversas y contradictorias— que reúnen distintas versiones de la tradición y la modernidad, distintos sujetos y posiciones, diversas instituciones y personas» (p. 15). Aquí se está de acuerdo con aquella problematización y se consigna en este pie de página que nada más por razones de espacio y de distancia con el objeto de investigación definido —las CPs y no la NCCh— no se profundizará en la diversidad y contradicciones internas entre las voces de este coro, y que, en su lugar, se las definirá así como se acaba de decir, *a grandes rasgos*, puesto que solo se pasa revista a la NCCh con un fin subordinado a investigar las CPs. Esta definición *a grandes rasgos* es la que se indica más arriba: la NCCh como movimiento histórico musical y como sonoridad.

llega a definir —se concentra en el estudio de las dos primeras etapas, pues afirma que la tercera «merece un estudio propio» (p. 237).

En un conversatorio organizado para la presentación del libro ¹⁰⁴ *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena* (Palominos y Ramos, 2018), una de las preguntas planteadas a las y los panelistas expertos fue precisamente esta: ¿cuándo inicia y cuándo termina la NCCh? Lo primero interesante de señalar es que esta parece ser aún una pregunta abierta¹⁰⁵, como se deja ver en el hecho de que los autores del libro la escogieran para ser sometida a debate entre los y las panelistas expertas hace menos de cinco años. Lo segundo, es destacar algunos de los hitos que se sugirieron para definir la extensión temporal de la NCCh: pareció concitar acuerdo, para su inicio, la fundación de *La peña de los Parra*, en 1965¹⁰⁶, y para su final, el disco *La revolución y las estrellas* de Quilapayún, en 1982.

La peña de los Parra fue un lugar predilecto de encuentro entre estos músicos, donde iban a cantar, escuchar e intercambiar ideas. Esta peña fue una plataforma que permitió a los músicos de la naciente NCCh influirse mutuamente, compenetrarse y darse forma como movimiento (en términos de Becker (2008), podría decirse que es uno de los lugares donde tomaba forma su MDA). Al respecto, McSherry afirma lo siguiente: «*La peña de los Parra* se convirtió en el epicentro de la Nueva Canción y propició una tendencia nacional. Los jóvenes que formaron originalmente Quilapayún e Inti Illimani eran universitarios y tomaron forma como grupos en las peñas universitarias de Santiago, convirtiéndose luego en dos de los conjuntos legendarios de la Nueva Canción» (2017, p. 113).

¹⁰⁴ Desarrollada el 14 de agosto de 2018 en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Participaron del conversatorio los autores del libro, Simón Palominos e Ignacio Ramos, y también Patricia Díaz-Inostroza, Alejandro Lazo y Lorena Valdebenito (UAHC, 2018).

¹⁰⁵ Lo cierto, en cualquier caso, es que esta pregunta supone que la NCCh ya acabó. Esta idea aquí se suscribe, y puede encontrarse un indicador que la respalda en el hecho de que en la mayoría de la bibliografía disponible se habla de ella en tiempo verbal pretérito, a pesar de que varios de sus referentes continúan hoy ofreciendo conciertos y estrenando nueva música. Pareciera que estos músicos sobrevivieron al movimiento que ayer representaban y que, en algún momento aún sujeto a discusión, ya finalizó.

¹⁰⁶ Hay que decir, eso sí, que la consolidación del movimiento y la primera aparición del concepto que les reúne viene del *Primer festival de la Nueva Canción Chilena*, organizado en 1969 por Ricardo García (un importante locutor radial y gestor cultural de la época) en conjunto con la Pontificia Universidad Católica de Chile (Valjalo, 1985; McSherry, 2017).

Por otra parte, el disco *La revolución y las estrellas* representa el quiebre de las relaciones estéticas, políticas y económicas del Quilapayún con el Partido Comunista de Chile (PCCh). Es sabido que Quilapayún, junto con Inti Illimani, es uno de los conjuntos más representativos de la NCCh, y además, que aquel partido político guardó relaciones bastante estrechas con este movimiento musical, que se ha caracterizado por sus fuertes conexiones con la política. McSherry así lo confirma: «el PC y la Jota¹⁰⁷ brindaban apoyos al movimiento y le abrían oportunidades importantes» (2017, p. 38), aunque también matiza que esto no implica que el movimiento haya sido creado, jerarquizado ni dirigido por el partido¹⁰⁸.

Quilapayún es un buen ejemplo de estas relaciones entre músicos y políticos. Según el testimonio del propio Eduardo Carrasco, los vínculos entre el conjunto y el partido fueron fluidos, importantes y bidireccionales, desde la etapa inicial del Quilapayún hasta la primera mitad de su exilio en Europa.

«El partido nos hizo en alguna medida, eso es innegable, mucha gente vio al Quilapayún como un símbolo exclusivamente político, y difundió sus canciones y sus discos como cualquier otro material de acción partidaria; pero también se puede decir que el Quilapayún hizo al partido, en la medida en que le dio una impronta al movimiento cultural de esa época, despertando inquietudes nuevas en el terreno de la canción popular. Muchas iniciativas comunistas de aquella época, como Dicap, Onae y otras, surgieron directamente de nosotros, y habrían sido imposibles sin nuestro apoyo»
[Eduardo Carrasco, Quilapayún (1988, p. 216)]

Durante el exilio, a mediados de los años ochenta¹⁰⁹, esta relación vive un revés, que Carrasco caracteriza como «una vuelta hacia la reflexión y hacia la reinención crítica de nuestro canto» (1988, p. 206) En este giro, pueden distinguirse dos cambios: uno estético-musical, y otro político-económico.

¹⁰⁷ Se refiere a las Juventudes Comunistas de Chile, que es el órgano juvenil del PCCh y cuya abreviación es JJCC, popularmente conocida como *La Jota*.

¹⁰⁸ También afirma que este vínculo relativamente preferente que tuvo la NCCh con el PCCh en comparación con las demás organizaciones políticas de la época no implica que el movimiento haya sido monolítico: «Así como los músicos tocaban varios estilos y géneros musicales, también poseían ideas políticas y artísticas diversas. Esto conllevó en ocasiones a debates y diferencias dentro del movimiento, tanto a nivel artístico como político» (McSherry, 2017, p. 30). No obstante, también afirma que, pese a esta diversidad, todos estos músicos eran de izquierda y que, al final, se unían por una causa cultural y política en común (2017, p. 38).

¹⁰⁹ Antes de esto, el trabajo musical y político del Quilapayún estaba concentrado en la campaña de solidaridad con Chile que a nivel internacional se hacía ante la dictadura a la que este país, por esos años, estaba sometido (Carrasco, 1988).

En cuanto a lo estético-musical, aparece una visión crítica sobre la manera en que la obra del Quilapayún sintetizaba la relación entre arte y política, lo que resulta en un alejamiento de la vocación de propaganda que hasta entonces había abrazado su trabajo. Adicionalmente, en una mezcla de inquietud propia de estos músicos por superar lo que habían hecho hasta el momento y las presiones que de facto les imponía el medio artístico europeo —y particularmente la crítica—, el Quilapayún emprende la búsqueda de una nueva sonoridad. Para ello, vuelven a trabajar con compositores pertenecientes al mundo de la música de tradición escrita, como hicieron antes con Advis u Ortega durante su primera época, pero esta vez con otros, como Gustavo Becerra-Schmidt y Juan Orrego Salas, autores más sumidos en la así llamada *música contemporánea* que los anteriores, como queda de manifiesto en las obras que le componen a este conjunto. Acaso por lo mismo los buscaron a ellos: era novedad sonora «de alto nivel»¹¹⁰ lo que el Quilapayún buscaba.

Un primer hito del resultado de esta reinvenición crítica de su música está en el disco *Umbral*, de 1979, donde hay un cambio sonoro notable en relación a su trabajo precedente. Allí, precisamente, está la CP *Américas*, de Gustavo Becerra-Schmidt, una obra que trabaja desde la politonalidad, algo inédito en la historia de este conjunto y también infrecuente en la música popular. Este cambio musical está presente desde *Umbral*, y se sostiene en los discos sucesivos: *Alentours* (1980) y *Darle al otoño un golpe de ventana para que el verano llegue hasta diciembre*¹¹¹ (1980). Estos discos constituyen una especie de transición de distanciamiento.

Y así, lo que era una distancia se vuelve un quiebre con *La revolución y las estrellas* (1982), pues este disco marca el alejamiento ya no solo estético, sino que también político-económico con respecto al PCCh: de aquí en adelante, finalizan su participación con DICAP, sello discográfico relacionado a este partido, a través del que el Quilapayún le entregaba una cantidad importante de las ganancias que generaba su trabajo artístico.

¹¹⁰ «Una vez terminada la euforia solidaria, empezamos a ser vistos como artistas profesionales y punto, a ser comparados con otros artistas del mismo medio, y a ser sometidos a una crítica poética y musical que nunca antes habíamos conocido. Había que responder con un trabajo artístico de alto nivel, ya no servía más, si alguna vez sirvió, la pura comunidad en la causa libertaria» (Carrasco, 1988, p. 207).

¹¹¹ Es notable cómo el nombre de este disco hace una parodia del clásico grito de protesta y también canción del Quilapayún *el pueblo, unido, jamás será vencido*. En efecto, al final del disco entonan este título con el mismo ritmo que aquel grito: *darle / al otoño / un golpe de ventana // para / que el verano / llegue hasta diciembre*, canta una multitud, una y otra vez.

«Para ayudar económicamente al partido, inmediatamente después del golpe, con casi todos los artistas chilenos en el exilio, tomamos la decisión de entregar todas nuestras ganancias obtenidas por las ventas de discos. Si se considera las altas ventas internacionales sostenidas durante varios años, se tendrá una idea de la enorme suma de dinero que esto significó. (...). La verdad es que, desde el disco “Por Vietnam”, grabado en 1968, hasta 8 años después del golpe militar, el partido no dejó de beneficiarse de nuestro trabajo. Nosotros comenzamos a pensar en nuestra "conveniencia", únicamente cuando terminamos toda relación económica o artística con el sello DICAP»
[Eduardo Carrasco, Quilapayún (1988, p. 212)]

Ocho años después del golpe equivale a 1981. El último disco del Quilapayún antes de esta fecha es *Darle al otoño...*, y el siguiente es *La revolución y las estrellas*. El fin de «toda relación económica o artística» ocurrió con ese disco.

Este quiebre con DICAP, por supuesto, no tiene razones solamente económicas, sino que también políticas. En el libro que se ha citado en las últimas dos referencias, Carrasco (1988) narra que, tras sus primeros años domiciliado en Europa, el conjunto desarrollo una visión crítica de los socialismos reales, y con ello también del estalinismo que defendía el PCCh. Particularmente, consideraban que estos modelos de sociedad limitaban la libertad artística y llevaban a una rigidez intelectual que, decidieron, no les interesaba. Según sus palabras, puede hacerse esta síntesis: el PCCh ubicaba lo cultural dentro de lo político, mientras que el Quilapayún defendía la visión inversa, es decir, la reubicación de lo político dentro de lo cultural. Sin punto de encuentro, las relaciones se tensan hasta llegar al quiebre recién descrito.

Para ilustrar este quiebre, conviene recurrir a la obra de estos músicos. En *La revolución y las estrellas*, hay una canción cuyo texto es especialmente elocuente al respecto: *Luz Negra*, que es, además, la que abre el disco, y lo abre diciendo esto:

«Habría que decir que en lo inmediato
la vida se ha ido haciendo más difícil
de rojo se mancharon nuestros sueños
la boca ya no encuentra su palabra
la noche envuelve el cielo y lo aprisiona
la patria va alejándose del hombre
y todas las banderas que flamearon
se han ido desgarrando con el tiempo.

Habría que decir que ya no estamos
cantando por las grandes alamedas»

[Quilapayún, *Luz Negra*, en *La revolución y las estrellas* (1982)]

Banderas desgarradas, sueños manchados de rojo y un canto que abandona las grandes alamedas. Quedan claras las referencias al abandono de la militancia comunista, que acostumbra empuñar banderas de este color, y del proyecto socialista, representado por esas grandes alamedas a las que se refirió Salvador Allende en sus últimas palabras¹¹².

Este disco, entonces, consagra el quiebre de las relaciones políticas y económicas con el PCCh, lo que, sumado a los cambios en su música, ahora más lejos de la propaganda y más cerca de la tradición escrita contemporánea, puede fijarse, entonces, como el hito que pone fin a la NCCh considerada como movimiento.

«utilizo el término “movimiento” con el fin de capturar la esencia de una movilización de artistas que era descentralizada y no tenía liderazgo formal o sede central, pero que estaba identificada por un reconocible esfuerzo cultural común y una causa política»

[Patrice McSherry (2017, p. 38)]

Lo que aquí se plantea es que ese esfuerzo cultural y causa política en común desaparece con el alejamiento del Quilapayún del PCCh. El Quilapayún continúa su búsqueda estética y política por un camino propio, que ya no es el del movimiento de la NCCh, o que, más precisamente, muestra que el movimiento de la NCCh *ya no es*. Dicho de otro modo, lo que este disco refleja como hito es que el conjunto acaso más representativo de este movimiento político y musical se aleja política y musicalmente del PCCh.

Dicho esto, y retomando la pregunta sobre cuál es la relación de la NCCh con las CPs, es interesante constatar que uno de los caminos que el Quilapayún encuentra para andar este camino propio es precisamente retomar su trabajo con las CPs.

«Nos vimos obligados a estudiar más detenidamente lo que hacíamos, tanto en los aspectos técnico profesionales, como en las orientaciones ideológicas. El nuevo medio en que comenzamos a movemos, era, artísticamente hablando, muy exigente. (...) Para resolver estos problemas de

¹¹² Es evidente la referencia, pero por si acaso: se refiere al último discurso de Salvador Allende, la mañana en que los militares bombardearon el Palacio de La Moneda y con ello consagraron el golpe de Estado y el final del proyecto de la Unidad Popular, gobierno del que, como se dijo más arriba, el Quilapayún fue prácticamente un embajador cultural.

desarrollo, fue muy importante para nosotros acercarnos a músicos de Conservatorio, como Advis y Ortega, quienes, con sus creaciones, nos abrieron nuevos horizontes musicales, que nosotros solos habríamos tardado mucho en descubrir. En el exilio, tratamos de hacer lo mismo, buscando la ayuda del Maestro de estos músicos chilenos, Gustavo Becerra, quien vivía en Alemania desde hacía algunos años»

[Eduardo Carrasco, Quilapayún (1988, p. 207)]

Como se ha dicho, las CPs surgen en la NCCh, justamente con los autores referenciados en la cita anterior: Advis y Ortega. Pero luego, cuando el Quilapayún quiere reinventarse, escoge el camino de las CPs para transitar hacia otra cosa, distinta de lo que fueron. Extremando un poco la interpretación, puede decirse que, paradójicamente, las CPs son el camino que el Quilapayún elige para salir de la NCCh, o derechamente —según lo que aquí se ha argumentado— para terminar por disolverla¹¹³. Paradójicamente, se dice, porque estas aparecen originalmente al seno de aquella. Las CPs: algo nacido de la NCCh que luego la desborda y da paso a otra cosa.

Lo dicho anteriormente puede tomarse como un dato a favor de la hipótesis presentada más arriba: las CPs nacen en la NCCh, pero no terminan con ella; la trascienden y terminan por autonomizarse.

Este hecho también puede ilustrarse con una CP del Quilapayún de este periodo: *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei*, que corresponde al disco siguiente a *La revolución y las estrellas*, que es *Tralalí Tralalá*, de 1984. Esta obra, en una de sus estrofas, dice:

«Y decir que estos oídos
puros, santos,
habrían de herirse un día
de afirmaciones
tan irresponsables, desmovilizadoras,
heréticas,
contrarias a las políticas
de la Santa Iglesia
Caótica, Monopólica, Mundana»

[Quilapayún, *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei*, en *Tralalí Tralalá* (1984)]

¹¹³ Algo que por supuesto se interpreta recién aquí *ex post*. No necesariamente era esta la intención de estos músicos, pero, con la distancia abren que las décadas, pueden leerse estos hechos como hito de aquello, si se siguen los argumentos y la evidencia presentada más arriba.

El compositor de la música de esta CP¹¹⁴ y en ese entonces miembro del Quilapayún, Patricio Wang, explicó en una entrevista para esta investigación que la obra se organiza en torno a la figura de Galileo Galilei considerado como alguien que defendió, contra los inquisidores, una verdad que no parecía evidente en su época. Al igual que la CPSMI, este conflicto funciona como alegoría. ¿Cuál es la verdad que se defiende, y contra qué inquisidores, en el contexto que el Quilapayún vivía en 1984? Wang responde:

«La cosa del libre pensamiento es la libertad artística. También juega un papel. Digamos, esta obra se inserta en un periodo histórico muy preciso, es una reacción a varias cosas. Yo te citaba la anécdota de la discusión política en Alemania del Este¹¹⁵, porque fue importante. Usamos, por ejemplo... la cosa de los inquisidores viene de ahí. La discusión que tuvimos allá, usamos varias (riendo), varias palabras, no te voy a dar los nombres (risas), pero usamos las palabras que salieron en la discusión. Por ejemplo, el tipo que nos decía que, claro “ustedes son desmovilizadores”, que “hay que apoyar la insurrección armada que está en las puertas de Chile”, ese fue el centro de la pelea, y yo estaba totalmente al tanto de lo que era la discusión en el exilio, y la discusión, por ejemplo, el discurso del Partido Comunista en ese momento. Y la persona que me discutía, bueno, era un compañero comunista, que me decía “claro ¡no! hay que apoyar la insurrección armada que está a las puertas de Chile”, ¡lo siento! nosotros estamos viviendo un exilio y hay que dar también una expresión a lo que estamos viendo ahora, entonces no es una cosa desmovilizadora, simplemente»

[Patricio Wang, Compositor]

Se defiende, entonces, desde el punto de vista de esta CP, la verdad de la libertad artística contra los inquisidores del PCCh, que dictan una única forma de serlo. Esto es explícito en el texto de la obra: el segmento citado más arriba, voceado por el coro que representa a los inquisidores, incorpora las mismas palabras que le espetaron a este músico del Quilapayún en aquel festival sus otrora compañeros comunistas. Y el hablante de la obra impugna estas palabras, que son las del PCCh y que ayer eran también las de la NCCh, justamente, a través de una CP. *Eppur si muove*.

Por otra parte, hay además hechos ajenos al Quilapayún que confirman la autonomización de las CPs con respecto a la NCCh. El primero, es la *Cantata de los Derechos Humanos*, la

¹¹⁴ El texto, en cambio, fue escrito por Desiderio “Chere” Arenas, un músico chileno que colaboró con el Quilapayún durante el exilio; aunque en estrecha conversación con Wang.

¹¹⁵ Se refiere a una discusión que dieron con otros músicos chilenos, pertenecientes al PCCh, en el marco del Festival de la Canción Política en Berlín Oriental. El nombre exacto y la fecha del festival no están claros. Wang afirmó: «en Berlín, se llama el Festival de la Canción Política. El Festival de la Canción Roja se llama, literalmente».

primera CP compuesta e interpretada por actores ajenos a la NCCh ¹¹⁶, en 1979. Posteriormente, con algunas décadas de distancia, todas las CPs estrenadas en década del 2010, sin excepción, son creadas por compositores que no pertenecen a la NCCh, lo que ratifica esta idea.

Para finalizar con las reflexiones sobre la primera acepción del concepto de NCCh: en un sentido histórico, la NCCh considerada como movimiento es un actor fundamental de las CPs porque son los agentes de este quienes las fundan y dan continuidad, a pesar de que estas, luego, se vuelven algo autónomo. Dicho eso, y por otra parte, hay un sentido más en el que la NCCh es importante para este tipo de obras, y es el sentido de —digámoslo así por ahora— la herencia musical. Esto lleva a la segunda acepción del término que más arriba se introdujo: la NCCh como *sonoridad*.

5.3.2.2.2. NCCH COMO SONORIDAD

Esta acepción es más vaga y ha sido menos trabajada, pero hay algunos antecedentes bibliográficos al respecto, con los que ha sido posible para esta investigación precisar sus características rectoras. Además, esta revisión ha permitido concluir —se adelanta desde ya— que la NCCh entendida como sonoridad es algo que sigue existiendo en las CPs, aun en las actuales (aunque en convivencia con nuevos elementos).

Las distintas caracterizaciones que se han hecho coinciden en una primera idea general, que abarca a las restantes: esta sonoridad reúne tradición, renovación e invención. Reúne a la tradición —en el sentido de raíces musicales, como por ejemplo géneros que corresponden a danzas latinoamericanas con una estructura más o menos rígida— con la invención, el deseo de hacer con esa tradición algo nuevo, inventar a partir de ella. José Seves (en McSherry, 2017, p.220) de Inti Illimani habla en esos términos: tradición e invención. Por otra parte, Torres (1980), en un estudio clásico sobre la NCCh, habla de tradición y renovación. Ambos términos tienen sentido: invención, en el sentido recién descrito, y renovación, en el sentido de que lo tradicional se trabaja de una forma en que vuelve a parecer nuevo, a pesar de las

¹¹⁶ Podrá dudarse sobre esto recayendo en Ortiga, uno de los conjuntos musicales que participó en la interpretación de esta, ya que es usualmente catalogado dentro del movimiento musical del Canto Nuevo, el que, a su vez, se considera relacionado a la NCCh. Es un reparo legítimo, pero aquí se estima que no es suficiente para inscribir a esta CP dentro de la NCCh.

numerosas décadas pasadas desde el origen de esas músicas. Parte de aquella renovación e invención, según McSherry, es la introducción de nuevas armonías, progresiones de acordes y acordes inusuales, el trabajo con disonancias y nuevas formas de tocar los instrumentos latinoamericanos (pero también la guitarra en este contexto de raíz subcontinental). Torres agrega que abrazar esta renovación (o invención), a su vez, implicó abandonar «ciertas restricciones y normas de la tradición respecto del uso y función de determinadas formas musicales, y de ciertos instrumentos» (1980, p. 3), lo que por supuesto abre paso a un resultado original, que puede ser visto como algo nuevo en sí o como una tradición renovada¹¹⁷.

Esta mezcla de tradición, renovación e invención conlleva dos características distintivas: (1) el trabajo con la tradición musical latinoamericana, y (2) la cooperación entre compositores académicos y músicos populares.

Con respecto a lo primero, desde su origen, la NCCh se diferencia de su contexto de emergencia —donde el trabajo con la música de raíz folclórica solía remitirse a lo chileno— al ampliar su música hacia el trabajo con géneros e instrumentos latinoamericanos. Esta característica rápidamente se consolidó como parte constitutiva de su sonoridad, de allí en adelante. Esto, por supuesto, se refiere a un uso singular de la música latinoamericana, una «nueva modalidad de interpretación de esta música» (Padilla, 2018, pp. 12-13). La descripción que la bibliografía hace de este uso singular, a su vez, puede sintetizarse en dos particularidades: la diversidad e hibridez de géneros latinoamericanos empleados, y la instrumentación presente y el uso que se hace de esta.

La diversidad de géneros de raíz folclórica latinoamericana empleados y la hibridez de su uso: esto se refiere a que frecuentemente las obras musicales no obedecen de forma estricta a un género claramente identificable, sino que son producto de la mezcla de elementos musicales que tienen procedencias distintas. Las referencias genéricas de estas composiciones resultan a veces más, a veces menos reconocibles (Padilla, 2018). Valga un comentario sobre esto último (el reconocimiento de los géneros empleados en una obra). Los

¹¹⁷ Esta vocación por renovar o innovar desde la tradición halla un ejemplo bastante literal en las reversiones que los conjuntos de la NCCh hizo de canciones preexistentes, en las que introducen una mayor complejidad polifónica, es decir, si se habla desde la perspectiva de la música de tradición escrita, las densifican (Advis, 1998).

géneros de raíz latinoamericana tienen como uno de sus rasgos característicos el ritmo, y este es identificable a través de unidades percusivas que se repiten una y otra vez al interior de una obra, que imponen una cifra de compás y, dentro de su división interna, tiempos predilectos para los acentos (así como otros secundarios, correlativamente), y que son expresables a través de la percusión, sí, pero sobre todo a través de la percusión de cuerdas armónicas, es decir, a través del rasgueo de la guitarra, instrumento transversal a la mayoría de las danzas latinoamericanas a las que echa mano la NCCh, para reproducirlas, deshacerlas y reconstruir con sus trozos otra cosa que, sin embargo, guarda una especie de respeto con el original. Estas unidades, o células rítmicas que permiten identificar géneros, son múltiples y diversas en la sonoridad de la NCCh, provienen de distintas zonas de Chile y de América Latina, y muchas veces se mezclan al interior de una misma obra (Advis, 1998).

Por el otro lado, está la instrumentación empleada y el uso particular de la misma que imprime un sello singular a esta sonoridad que se está describiendo, la de la NCCh. Esta instrumentación abarca mayoritariamente al subcontinente latinoamericano, lo que se ve en instrumentos como el bajo mexicano, el cuatro venezolano y el tiple colombiano, tan comunes en sus obras (Padilla, 2018). Orrego Salas (1985) añade que la sonoridad de la NCCh se caracteriza por integrar la diversidad de instrumentos pertenecientes a la múltiple geografía chilena, que con anterioridad estaba separada, y en la NCCh son, dice, reunidos. Menciona el guitarrón, de la zona central, el rabel, de Chiloé, el kultrún y la trutruca, de los Mapuche, y la quena, el charango y la zampoña, del norte. Sin embargo, de estas zonas de Chile nombradas, aquella cuyos instrumentos fueron utilizados con permanencia fue solo la zona del norte: la quena, el charango y la zampoña. Por ello, la afirmación de Orrego Salas es imprecisa; aunque también guarda algo de cierto: es acertado decir que la sonoridad de la NCCh reúne musicalmente a una parte de geografía cultural de Chile, originalmente dividida¹¹⁸, pero no solo a través de la instrumentación, sino que en combinación con los ritmos empleados: interpretar un rin, que es un ritmo chilote, con un charango, que como ya se dijo es norteño, por ejemplo. Esto, por supuesto, es algo que viene desde la obra tardía de Violeta Parra, pero que retoma y desarrolla la NCCh, y que constituye una de sus

¹¹⁸ «Originalmente», de hecho, Chile y algo así como su geografía y cultura no existían, porque el territorio y su desarrollo es múltiple y diverso y precede a la invención de esta nación, y más bien obedece a los pueblos que preexisten a ella.

características sonoras. Hecha esta aclaración, puede decirse que en su planilla instrumental, el sonido de la NCCh prefigura una especie de unión de la diversidad latinoamericana¹¹⁹, y si se consideran también los ritmos, igualmente una unidad sonora chilena¹²⁰.

Pero está también el uso que se hace de estos instrumentos, como uno de los constituyentes de esta sonoridad. Desde luego, reunir timbres que solían sonar por separado, timbres que no se encontraban en una misma obra usualmente, es en sí un uso, y puede decirse que una de las características sonoras de la NCCh recae en ese uso nuevo de los instrumentos: reunirlos insólitamente (y que, sin embargo, se presenten al oído tan naturalmente como una sola y armónica totalidad sonora). Esta es una primera caracterización posible. Pero hay un sentido más en que el uso que la NCCh le dio a estos instrumentos ofrece una singularidad sonora, y es su uso virtuosístico. Al respecto, Luis Advis plantea lo siguiente:

«El uso virtuosístico y no menos artístico de la quena o el charango hará nacer muy pronto un interés imitativo que soslaya definitivamente el original carácter acompañante o de mero adorno de esos instrumentos, por haberse descubierto en ellos su natural y propia expresividad»

[Luis Advis, Compositor (1998, p. 36)]

Este punto queda bien expresado en el desarrollo que la NCCh tuvo en la música instrumental — esto es, en la creación de obras estrictamente instrumentales, sin canto—, desde la música popular y los instrumentos de raíz latinoamericana. Según Padilla (2018), esta es la mayor

¹¹⁹ El *latinoamericanismo organológico*, curiosamente, tiene uno de sus principales impulsos desde París, Francia. Relata Orrego Salas: «A Isabel y Ángel Parra se debe en gran parte la introducción del cuatro, la quena y el charango. Aunque estos forman parte de la organología andina chilena, según Osvaldo Rodríguez, los Parra aprendieron a tocarlos en la rue Monsieur le Prince en París, y desde allí, el año 64 los llevaron a Chile» (1985, pp. 7-8). En efecto, la circulación de otros músicos latinoamericanos en ese lugar promovía la hibridación de saberes e instrumentos; algunas escenas al respecto aparecen en Herreró (2017).

¹²⁰ Advis realiza una síntesis suficientemente ilustrativa de la constelación tímbrica que caracteriza a la NCCh: «En lo que se refiere al punto de vista organológico, la evolución de la Nueva Canción Chilena desde sus inicios hasta su apogeo, contempló paulatinamente la incorporación de diversos instrumentos venidos desde todas las latitudes. Soslayándose la secular arpa diatónica chilena —diferente de la paraguaya; llegada ésta al país solo a mediados de este siglo— la guitarra tradicional se escuchará acompañada primeramente por el bombo legüero argentino, para luego irse sumando los usados en el altiplano chileno, como la quena, la zampoña o el charango, compartido también por Bolivia y Perú; pronto se agregarían el rondador ecuatoriano, el tiple colombiano y el cuatro venezolano, no estando ausente una incursión meramente colorística de la trutruca mapuche. Algún simpático empleo del banjo norteamericano (Grondona) o de los elementos electroacústicos (Los Blops o Los Jaivas) se emparejará con la aparición del cello y del contrabajo (Advis) como apoyo al sistema acordal; o de algunas maderas (flauta, clarinete, oboe) para las diversas versiones de obras grabadas fonomecánicamente — ya Violeta Parra había usado los cuernos en la primera versión de “Qué he sacado con quererte”—. Finalmente, el franco aprovechamiento de la orquesta de rango sinfónico o de grupos camerísticos en combinaciones alejadas de lo meramente comercial (Ortega), determinará un timbrismo que se aproxima o se identifica con el rango docto» (1998, p. 39).

diferencia de la sonoridad de la NCCh con respecto a los movimientos hermanos que tuvo en el continente, es decir, con las expresiones de la Nueva Canción en otros países¹²¹. McSherry (2017) agrega que esto era infrecuente en la música chilena de los sesenta y hacia atrás, y que además favoreció el desarrollo interpretativo sobre estos instrumentos (casi todos de origen latinoamericano), puestos ahora como protagonistas y no acompañamientos secundarios. Así, el protagonismo musical de instrumentos de origen latinoamericano es algo característico en la sonoridad de la NCCh. Como consecuencia de esto, aparece un sostenido interés en explorar y desarrollar las potencialidades expresivas ofrecidas por la singularidad de cada instrumento, aun cuando estas sean, en el momento, caminos aún ignotos.

Queda así descrito, entonces, el uso distintivo que hizo la NCCh de la música de raíz latinoamericana, tanto con respecto a la diversidad e hibridez de géneros latinoamericanos, como a la instrumentación empleada y su uso, que conllevó la incursión en obras instrumentales y un desarrollo del virtuosismo en la interpretación de estos instrumentos.

Dicho esto, valga un comentario antes de pasar a la segunda característica enunciada más arriba. El comentario es este: todo lo anterior conllevó una redefinición de la identidad sonora chilena. Al desarrollarse la propuesta sonora de la NCCh, esta comenzó a ganar un lugar en el relato sobre lo que las y los chilenos consideran su música. Es interesante que esto haya ocurrido a pesar del origen plurinacional de sus fuentes musicales, o sea, de que sus antecedentes no fueran exclusivamente chilenos (McSherry, 2017). Ello deja de manifiesto que la identidad, la sonora en este caso, es algo móvil, y que la NCCh la movió hasta habitarla. La NCCh es hoy significada como parte de la identidad musical chilena. O de otra forma: la sonoridad de la NCCh evoca un significado nacional, un significado chileno. McSherry recoge testimonios sobre esto de José Seves y Eduardo Carrasco, de Inti Illimani y Quilapayún, respectivamente:

«"La Nueva Canción ayudó a crear una identidad nueva en otros sentidos: saber que la música era nuestra, que era chilena, aunque la música haya nacido del folklor latinoamericano, de diferentes países" [cita a Seves]. Él nombró el guitarrón mexicano, el tiple colombiano y el cajón peruano como instrumentos que se introdujeron en la música chilena gracias a Inti-Illimani. Carrasco también destacó la identidad musical nueva que surgió en Chile en los sesenta. "Era importante incorporar nuevos elementos que antes no eran considerados parte de nuestra música nacional, como, por

¹²¹ Sobre ello, ver Carrasco (1982).

ejemplo, la música andina. Hoy la música andina se considera chilena, como así también la quena y el charango. Hubo una redefinición de la identidad chilena”»

[Patrice McSherry (2017, p. 221)]

Esta idea que comparten los fundadores y protagonistas de la NCCh halla confirmación también en otras partes. Una de ellas es la recepción que se hace de esta música durante el exilio. Orrego Salas (1985) se refiere a la escucha de la música de la NCCh cuando el país se encontraba bajo una dictadura, y esta música (y estos músicos) fuera:

«El trasunto folklórico que aflora tanto de la esencia rítmica y melódica de estas canciones como de la variedad de instrumentos autóctonos ahora empleados, adquiere caracteres simbólicos, representa en este género de composiciones el vehículo más elocuente y oportuno para mantener contacto con un Chile, el de sus tradiciones y patrimonio cultural, que la represión no podrá tocar ni las

contingencias políticas del momento, alterar»

[Juan Orrego Salas, Compositor (1985, p. 8)]

Palabras elocuentes las de este autor y músico: la sonoridad de la NCCh adquiere caracteres simbólicos, se vuelve un vehículo para el contacto con Chile, aun desde lejos: una música que permite *oír* a Chile, *oír* sus tradiciones y patrimonio; tradiciones y patrimonio que el sonido de la NCCh, ahora, integra, simboliza, y también aproxima al oyente.

Esta evocación sonora de la identidad chilena está también presente en las CPs. Dado que la NCCh entendida como sonoridad permanece en las CPs —como aquí se afirma—, también persiste esta evocación de lo chileno desde su sonido. Así lo consideran algunos de los entrevistados para este estudio, que no pocas veces insistieron en la importancia que tiene *lo chileno* en la creación sonora y textual que constituye una cantata. Marisol García lo expresa bien:

Veo como una... totalmente intencional, de que las cantatas hablen de nosotros, hablen de Chile, algo que nos resulta cercano, o algo que nos explica en cuanto nación. Sí, sí, eso también creo que ha sido bien coincidente en todas. No sé, se me haría raro una cantata que no tenga que ver con lo nacional, no conozco ninguna cantata que no tenga que ver con lo nacional. (...) Al final, la cantata es una reflexión sobre tu lugar como chileno, tu reflexión sobre una determinada identidad nacional.

[Marisol García, Periodista]

Hasta aquí llega el comentario sobre la redefinición y evocación de la identidad sonora chilena que protagoniza la música de la NCCh y la continuidad que hacen de esto las CPs. Se continúa ahora a la caracterización de la NCCh como sonoridad.

Se dijo más arriba que la segunda de las características distintivas que conlleva esta sonoridad es la cooperación entre compositores académicos y músicos populares. A menudo, esto resultó en obras que cuestionaron el formato canción, acostumbrado para músicos populares en la época, y que en su lugar incursionaron en formas mayores, una de las cuales son las CPs (Padilla, 2018; Advis, 1998).

Esta cooperación no solo hizo nacer nuevas formas en la música popular, sino también la incorporación de nuevas técnicas en sus obras (McSherry, 2017, p. 220), como contrapuntos y armonías más complejos, tétradas, cromatismos, acordes de paso, modulaciones y conducciones del bajo más bien propias de la música de tradición escrita. Ocurre lo propio con las melodías, también, que se atreven a saltos interválicos desusados. Igualmente sucede con la complejidad de las técnicas contrapuntísticas y polifónicas puestas en juego entre los diferentes timbres presentes. Habría que agregar el enriquecimiento de la agógica, es decir, las ligeras modificaciones de tiempo no siempre escritas en la partitura que se aplican en la interpretación de la obra, como un recurso para intensificar sus efectos emotivos (Advis, 1998).

Del mismo modo, esta cooperación introdujo novedades instrumentales: se vuelve cada vez más frecuente la presencia de algún timbre que provenga de la música de tradición escrita, como el cello, el contrabajo, la flauta travesa y el oboe. Advis recuerda que ya Violeta Parra había usado cornos en una de sus versiones de *Qué he sacado con quererte* (1998, p. 39).

Todo esto, en suma, se vuelve un rasgo de su sonoridad: una que trabaja en conjunto con la música de tradición escrita (armónica, melódica, polifónica, interpretativa e instrumentalmente), desde la música de raíz latinoamericana (en una versión muy híbrida), sin ser redondamente una o la otra.

Esto último es crucial para entender a la sonoridad de la NCCh: contiene elementos del folclor, pero no lo es. Como tampoco es música de tradición escrita, aunque también la abraza. La NCCh es autónoma de ambas tradiciones, en un sentido etimológico: lleva nombre propio, es otra cosa. Orrego Salas (1985), con respecto al folclor, lo expresa así:

«Junto con separarse del folklore ha logrado crear un lenguaje musical propio, que profita de éste (...). Simultáneamente, el compositor, o el intérprete-compositor, han incorporado elementos

rítmicos, melódicos, armónicos, instrumentales y formales foráneos a la órbita misma de la tradición popular, para enriquecer su vocabulario expresivo y reforzar su mensaje»

[Juan Orrego Salas, Compositor (1985, p. 6)]

Lo mismo puede decirse con respecto a la tradición escrita. La sonoridad de la NCCh, entonces, comprende al folclor pero no es reducible a él. Como tampoco lo es a la música de tradición escrita, aunque también la comprende. Es, entonces y finalmente, una sonoridad singular: la que aquí se ha descrito.

Más arriba se dijo que las CPs se autonomizan de la NCCh si entendemos a esta última como movimiento histórico. Esta es la primera hipótesis que se presentó en esta subsección del texto sobre la NCCh, a favor de la que ya se presentaron argumentos y evidencia. La segunda hipótesis que aquí se plantea, en complemento a esta primera, es que si se entiende a la NCCh como sonoridad, esta aún existe en las CPs.

Un primer argumento para respaldar esto es que los elementos de la sonoridad de la NCCh aquí descritos pueden encontrarse en todas las CPs reunidas en la muestra de esta investigación, tengan estas o no participación de los actores de la NCCh considerada como movimiento. Es decir, en todas puede encontrarse una presencia de la música de raíz latinoamericana y un uso heterodoxo de la misma, que involucra hibridez de géneros, mezcla de instrumentos y a menudo un empleo virtuoso de aquellos que provienen de una tradición folclórica latinoamericana; y a la vez, un diálogo con la música de tradición escrita, que se manifiesta en las construcciones armónica, melódica y polifónica, como también en el despliegue instrumental e interpretativo. Todo esto, reunido en un tipo de obra que, teniendo elementos de la raíz folclórica latinoamericana y de la tradición escrita, no pertenece exactamente a una ni a otra. Este tipo de sonoridad singular es la que ha constituido la NCCh y que, a su vez, está también presente en las CPs. Está en *Canto de Rokha* (2013), en *La pacificación de Chile* (2014), en *Motivos de San Francisco* (2016) y en *Cantata por Clotario Blest* (2018), por nombrar las cuatro más recientes, todas de autores e intérpretes que no pertenecen a la NCCh considerada como movimiento.

Un segundo argumento es la centralidad que la música de la NCCh tiene para los compositores actuales de CPs en el diálogo creativo que establecen para trabajar en sus propias obras. Por dar un ejemplo, al preguntarle cómo llega a componer una CP, Esteban

Correa responde exponiendo sus motivaciones, la primera de las cuales es su cercanía con la NCCh:

«La primera que se me ocurre es un cierto gusto, una cierta cercanía con lo que es la Nueva Canción Chilena. (...) Pero sobre todo Quilapayún. Por ahí, dentro de Quilapayún, y quizás... digamos, tiene cercanía también, con respecto al trabajo que yo hago como compositor, el trabajo que ha cumplido, que cumplió en su momento el Pato Wang. Entonces, por ahí, yo creo, unas proximidades... se nota, yo creo, en mi cantata, unas ciertas proximidades estéticas con Quilapayún, y con el trabajo que en su momento hizo Patricio Wang»
[Esteban Correa, Compositor]

Correa habla de una proximidad estética entre su CP y la NCCh, y afirma que esta se nota en ella. Es decir, eso que oyó en la NCCh está también en su propia obra, o al menos trabajó con esa intención. Y eso que oyó y quiso recobrar y reelaborar —se interpreta aquí— es la sonoridad de la que se ha desarrollado en este texto.

En síntesis, entonces: en las CPs, consideradas como género musical, hay algo de la NCCh que permanece y algo que desaparece. Permanece su sonoridad, pero desaparece el movimiento reconocible que alguna vez pareció abarcarlas. La NCCh está y no está en las CPs; sigue en ellas, y también ya no.

Es notable que esto sugiere una inversión de las cosas: las CPs, en su origen, eran algo incluido dentro de la NCCh (entendida como movimiento). En la actualidad, es la NCCh (entendida como sonoridad) la que está incluida dentro de las CPs, y al mismo tiempo, estas últimas son algo autónomo de la NCCh (entendida, de nuevo, como movimiento). Para decirlo libre de rodeos semánticos: ayer las CPs formaban parte de la NCCh, hoy, en cambio, es la NCCh la que forma parte de las CPs. Se invierten continente y contenido.

En relación a esta problematización de la NCCh, es también interesante constatar lo siguiente: las CPs son, de hecho, una expresión de la sonoridad que sobrevive al movimiento.

5.3.2.3. QUILAPAYÚN

A propósito de la NCCh, es imprescindible hacer la mención especial que merece el Quilapayún como uno de los actores fundamentales de este MDA por sobre cualquier otro actor de la NCCh, ya que durante su trayectoria este conjunto musical ha interpretado 8 de

las 14 CPs incluidas en esta investigación¹²², es decir, más de la mitad de las obras que pasaron los filtros para integrar la muestra. Todo esto en un contexto donde, para el resto, la regla es una CP por conjunto en la totalidad de su carrera. Desde esta perspectiva, no es aventurado sostener que el Quilapayún protagonizó al menos la mitad de la historia de las CPs.

Desde el primer momento de la historia de las CP este conjunto influyó en su composición. Previo a la composición de la primera obra del género, la CPSMI, Quilapayún ya existía hace algunos años, daba conciertos y había grabado discos. Ya existía el ensamble, los intérpretes y, especialmente, la propuesta organológica. Según los testimonios disponibles —ya se vio más arriba—, Advis asiste a un concierto del Quilapayún y, habiendo quedado entusiasmado con su propuesta musical, compone la obra para ellos, es decir, para ese ensamble instrumental específico, a los que solo añadiría, como es sabido, cello y contrabajo.

«En el caso de Lucho Advis, surge del hecho de que él asistió a un concierto del Quilapayún, que le gustó mucho, al que lo llevó una amiga de él, la Isidora Aguirre. Y entonces, hizo esta obra pensando en el conjunto, por eso la obra está dedicada al Quilapayún, a pesar de que, hasta ese momento, nosotros no teníamos ningún vínculo»
[Eduardo Carrasco, Quilapayún]

El Quilapayún surgió como un conjunto de música popular que en sus inicios trabajó bastante con la raíz folclórica, y en el desarrollo de su historia tendió a trabajar una música con la sonoridad que se ha descrito en el subapartado anterior. No obstante, con el pasar de los años, fueron interesándose progresivamente por la música de tradición escrita y, en consecuencia, por el trabajo junto a compositores formados en ella.

«La música popular es una música que funciona desde bases muy elementales, desde el punto de vista de la forma, o sea, la forma canción, que es A-B-A, la forma más básica. Y después, no es una forma libre, sino que son formas más o menos estrictas (...). Y entonces, nosotros queríamos, entonces, acercarnos a la música clásica, era nuestra vocación. Porque, era obvio, ahí es donde estaban las cosas más liberadas también, más exquisitas desde el punto de vista de la técnica musical, y más elaboradas desde el punto de vista de la expresividad. Porque claro, mayor técnica, mayor

¹²² Las obras son la CPSMI (1970), *Vivir como él* (1971), *La Fragua* (1973), *Américas* (1979), *Un canto para Bolívar* (1982), *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei* (1984), *Los tres tiempos de América* (1986) y *Dialecto de pájaros* (1987).

libertad, y mayor expresividad. Y eso era lo que nosotros buscábamos. Y por lo tanto, nuestra intención era acercar nuestra música a la música clásica»

[Eduardo Carrasco, Quilapayún]

Carrasco expresa una vocación del Quilapayún por acercarse a la música de tradición escrita. Se ha dicho más arriba que el origen de las CPs es producto del acercamiento mutuo, por separado pero simultáneamente, de músicos populares a la música de tradición escrita y también de estos a aquella, y que es así que llega a componerse una obra como la CPSMI, que inaugura una tradición que luego estos mismos actores y también otros nuevos prosiguieron. Quilapayún, por supuesto, jugó un rol en esta génesis de las CPs que ya se describió, pero lo interesante de mirar el rol de estos músicos desde una perspectiva histórica más amplia, es decir, de preguntarse por la importancia del Quilapayún no solo en la primera CP sino que en la historia de todo el género de CPs desde su inicio hasta el presente, es que permite ver que esta vocación por mezclar tradiciones musicales diferentes, particularmente la popular de raíz folclórica latinoamericana y la de tradición escrita, fue importantemente impulsada y sostenida por ellos durante toda su carrera, y que esta vocación es uno de los motores del desarrollo histórico y musical de las CPs como género. Esta vocación, que en el caso del Quilapayún, como músicos originalmente populares, consiste en acercarse a la música de tradición escrita, es expuesta en la cita anterior, y ha vuelto fundamental a este conjunto musical para la sostenibilidad y desarrollo de la historia de las CPs. Este es el hecho fundamental: Quilapayún ha sostenido y desarrollado buena parte de esta historia.

«Ahora, uno de los grandes motores de las CPs fueron los Quilapayún, o sea, eso es innegable»

[Álvaro Gallegos, Periodista]

Esta vocación llevó al Quilapayún a acercarse a distintos compositores para continuar este trabajo conjunto, desde lo popular a la tradición escrita. Así, durante el exilio, encargaron obras a Gustavo Becerra-Schmidt y Juan Orrego Salas, de las que quedaron grabadas dos consideradas aquí como CPs. Pero en el trabajo de campo se ha recogido que existen más de estas composiciones y que algunas de ellas quedaron inéditas, viniendo a estrenarse recién hace poco tiempo, por nuevos intérpretes.

«El Quilapayún en el exilio... desarrollaron una relación muy fructífera con Gustavo Becerra, que había sido el maestro y mentor tanto de Advis como de Ortega. Y con Becerra, no fue menor, hicieron... Becerra hizo 4 canciones sueltas, y dos cantatas. (...) La cantata *Américas*, que es una obra más bien compacta, que está en el disco *Umbral*, y la cantata *Allende* que es una obra de gran

envergadura, que hubiese ocupado un disco entero, un vinilo entero, pero los Quilapayún nunca encontraron el financiamiento para hacerla. Quedó inédita, y se estrenó hace pocas semanas en el Festival Darwin Vargas de Valparaíso, bajo la dirección de Félix Cárdenas. En esa época también los Quilapayún estuvieron en contacto con Orrego Salas, que fue una colaboración a distancia, porque nunca se encontraron.

Entrevistador: Claro, él está radicado en Estados Unidos.

Claro. Entonces Orrego Salas hizo *Un canto para Bolívar*, el 78, también una cantata muy corta que los Quila grabaron en un disco, y después otra que también fue para los Quila, que se llama *Lo que no canto lo digo*, opus 82, me parece, que los Quila nunca la tocaron y, hace, no sé, hace dos años atrás, se armó un conjunto folk en la Universidad de Bloomington para estrenarla»

[Álvaro Gallegos, Periodista]

Si se mira a la luz del argumento del párrafo anterior, estos hechos que narra Álvaro Gallegos pueden leerse como una nueva ocasión en que el trabajo del Quilapayún ha prolongado la historia de las CPs: acaso sin buscarlo, dejaron un repertorio vacante para que nuevos intérpretes los hicieran suyos y continuaran su desarrollo.

Así como para el Quilapayún el trabajo junto a compositores más bien académicos se veía como algo atractivo, también ocurrió el fenómeno inverso. Los compositores que colaboraron con ellos destacan que hacerlo entregaba esta posibilidad de búsqueda, de exploración musical heterogénea, de potencial experimentación. Por eso, para los compositores también fue interesante y atractiva la posibilidad de trabajar con ellos. Quilapayún les aparecía como un laboratorio con materiales que no estaban en la tradición académica, pero con los que sí podían trabajar desde su formación de conservatorio. Así lo verbaliza uno de los compositores que también trabajó con ellos en otras CPs durante el periodo, Patricio Wang:

Todo eso era justamente lo que me interesaba proponerle al Quilapayún, que era un grupo en el cual la lectura musical era escasa y en la mayoría de los casos inexistente, pero que trabajaba duro, tenía buena memoria y que yo veía como un laboratorio lleno de posibilidades, que había visto como realizables cuando los vi montar músicas de Gustavo Becerra y Juan Orrego Salas»

[Patricio Wang, Compositor]

A pesar de estas dificultades, el trabajo con músicos que leían deficientemente partituras tenía, en cambio, otras potencialidades. De allí la idea de verlos como un laboratorio. Prosigue Wang:

«Así que, bueno, yo me lancé a escribir la verdad. Después dije: ahí vamos viendo. Yo escribí lo que me interesaba escribir. Entonces escribí unos acordes raros, los compases, y ahí vamos viendo. Y cuando empezamos a trabajar en los ensayos, y empezamos a montar las cosas, me di cuenta que era posible. Entonces, eso para mí era un proceso muy interesante de cómo, en este camino, abrir puertas. Sí, bueno, los cantantes de repente... es interesante trabajar... por eso me interesa mucho trabajar con gente que, más que cantantes de ópera, de repente, son actores que están en la ópera, que traen de repente cosas musicalmente impresionantes. Claro, yo tengo una tradición, bueno, yo vengo del conservatorio, entonces tengo toda esta cosa de la música escrita, la partitura. Entonces me cuesta imaginarme desde el otro punto de vista. Entonces me di cuenta que había este diálogo posible con esta cosa de los cantantes populares que podía insertarse en un contexto nuevo. No música contemporánea: un contexto nuevo. Que era para mí. Lo que estaba haciendo era para mí un proceso nuevo, para mí. Y también para Quilapayún, evidentemente tenía también algo como de novedoso, que aportaba también a esta tradición de las CPs»

[Patricio Wang, Compositor]

Tal como el Quilapayún, desde la música popular, buscaba novedad, también ocurría así desde la vereda del frente, la de la música de tradición escrita —particularmente, en este caso, la contemporánea—. Wang afirma que escribir una obra desde sus convenciones para un conjunto de músicos que traía otras, le abrió una puerta hacia un proceso y contexto nuevo, que no era aquel del cual venía, el de la música contemporánea. Y era un contexto también nuevo para el Quilapayún: tampoco era, por consiguiente, música popular. Ese lugar nuevo que aparecía para ambos al reunirse en un trabajo conjunto fue de interés también para los compositores.

Otra contribución interesante del Quilapayún en este periodo es que buscan superar lo hecho ya en su propia trayectoria, por lo que se abren a nuevas innovaciones formales. Como ya queda reflejado en la cita de Wang, las CPs que trabajaron durante el exilio incorporan un lenguaje proveniente de la así llamada *música contemporánea*¹²³, lo que es algo nuevo con

¹²³ Este es un término impreciso académicamente, pero muy usado en la práctica en el mundo de la música. Por ejemplo, no hay ninguna entrada titulada así en las casi mil setecientas páginas del *Diccionario enciclopédico de la música* de Oxford (Latham, 2008), pero el concepto sí aparece alrededor de cien veces en el texto de otras entradas. Asimismo, en Chile algunos de los principales festivales académicos de música usan este concepto en sus nombres: tanto la Universidad de Chile como la Pontificia Universidad Católica de Chile celebran anualmente cada una su propio *Festival de música contemporánea* (Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2022) (Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2021). Del mismo modo, Wang, como otros compositores e intérpretes y profesores y auditores, emplea el término en la conversación. La enciclopedia MusicaPopular.cl la describe así: «el concepto de música contemporánea se aplica a la música académica o docta creada después de 1945. Sus inicios se remontan a tres décadas antes cuando autores como Edgard Varese, Igor Stravinski, Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg plantearon cambios radicales sobre la armonía,

respecto a sus trabajos precedentes, y en mayor perspectiva, constituye un hito en la historia de las CPs, que luego es retomado en obras posteriores por otros compositores. Por ejemplo, en Canto de Rokha, su autor Arnaldo Delgado incluye una sección que se organiza en torno a una serie dodecafónica¹²⁴, lo que constituye una técnica de composición atonal. Un primer antecedente histórico que abre las posibilidades del género a algo como eso puede situarse en el trabajo del Quilapayún en las CPs durante el exilio.

Corresponde hacer una mención especial al rol de uno de los miembros de este conjunto, Eduardo Carrasco, quien oficia, entre otras cosas, como mediador en esta historia. Carrasco fue fundador del Quilapayún y posteriormente su director musical durante buena parte de su trayectoria. Si bien no venía de una formación musical académica, luego de los exitosos primeros años del conjunto, entra a estudiar composición al conservatorio de la Universidad de Chile, donde conoce, presencialmente y/o a través de su música, a varios de los músicos con los que luego colaboraría más tarde en algunas CPs. Tras el exilio, Carrasco no puede continuar sus estudios, aunque siguió en contacto con Becerra-Schmidt en Europa, contacto que permitió las colaboraciones ya reseñadas. A Orrego Salas no lo conoce presencialmente, pero sí a su música, por lo que se anima a escribirle hasta concretar el trabajo también ya descrito.

«Acudimos a Orrego Salas por gustos musicales no más, porque era un gran músico chileno. Estaba en Estados Unidos. Yo había escuchado obras de él, obras sinfónicas, corales, muy bonitas. Y me interesaba el personaje. Había sido además profesor de algunas personas que a mí me interesaba su música, que no eran particularmente populares, por ejemplo, Fernando García fue alumno de él. Fue un persona importante en la música chilena»

[Eduardo Carrasco, Quilapayún]

la melodía y el ritmo. Es la época del expresionismo musical, la atonalidad, la dodecafonía y el neoclasicismo. A fines de la década de 1940, una nueva generación continúa con esos quiebres, dando origen a los cambios más rápidos y progresivos que conozca la historia de la música occidental. Se cuestionan entonces la naturaleza de la música, la notación, los actos de composición e interpretación y el lugar de la música en la sociedad. En los países europeos se prefiere el término "nueva música" y bajo su alero surgen corrientes como el serialismo integral, la música aleatoria, la música concreta, la música electroacústica y el minimalismo, las que son asimiladas de distinta manera en Chile por una generación de compositores a partir de la década de 1950» (MusicaPopular.cl, s.f.).

¹²⁴ «Música en la que las 12 notas de la escala cromática tienen la misma importancia jerárquica, es decir, un tipo de música que no se basa en una tonalidad o un modo y que, por lo mismo, puede ser descrita como "atonal"» (Latham, 2008, p. 1004).

En los tres años de estudio que alcanzó a completar en el conservatorio, Carrasco interiorizó algunas de las convenciones estéticas del mundo musical académico de tradición escrita, lo que intervino, por supuesto, su gusto e intereses artísticos, los que desarrolló desde el trabajo que ya traía junto al Quilapayún, y desde los que pudo, asimismo, conversar y proponer proyectos conjuntos a compositores pertenecientes a aquel mundo. Así, Carrasco se perfila como un mediador crucial entre ambos mundos musicales, el popular de raíz folclórica y el académico de tradición escrita, cuya iniciativa sostenida de encargar obras a compositores de este último mundo para intérpretes del primero permitió la continuidad y dinamización del MDA de las CPs.

Con posterioridad a los trabajos junto a Becerra-Schmidt, Orrego Salas y Wang, el Quilapayún no emprende nuevos proyectos de CPs¹²⁵. No obstante, su trabajo se mantiene como una vigente influencia para la producción contemporánea de CPs, de un modo similar al que se argumentó para la NCCh más arriba: los exponentes actuales del género posicionan al Quilapayún como una de sus principales referencias e interlocutores estéticos, sea para seguirlos o para alejarse de ellos, pero siempre considerando lo que hicieron, es decir, manteniéndolos presentes en la producción contemporánea de obras.

En síntesis, entonces, Quilapayún fue un conjunto que dinamizó la composición de CPs, le dio movimiento a este MDA (y aún se lo da). Lo hizo, primero, desde el hito fundacional del género, como conjunto instrumental e intérpretes que inspiran la CPSMI; luego, como un actor que encarga CPs a algunos compositores y complejiza los alcances técnicos de este tipo de obras; y después, incluso desde que dejaron de trabajar directamente en torno al género, dinamizan e influyen en la composición de nuevas CPs, al ser identificado como referente artístico por las nuevas generaciones de compositores, que dialogan creativamente con el trabajo que ha realizado el Quilapayún antes que ellos.

5.3.3. PÚBLICOS IMAGINADOS Y LOS TRES PERIODOS DE LAS CPs

¹²⁵ Al menos hasta el cierre del trabajo de campo de la investigación (2018). El 2022 este conjunto lanza una nueva (o vieja) obra que es denominada en el lanzamiento mismo como una CP: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Nueva porque fue lanzada este año, pero vieja porque constituye un proyecto que inició en los años 80, pero quedó inconcluso hasta la fecha (Teatro Municipal de Santiago, 2022).

Otro de los actores clave para la composición de CPs es el público imaginado, es decir, aquel más o menos perfilado por los compositores en su imaginación mientras desarrollan su trabajo creativo y toman las decisiones que darán forma a su obra.

Podrá pensarse que el público imaginado constituye más bien un actor básico de las CPs, y no uno histórico, porque es algo que está en cualquier proceso de composición. Pero ello no es exacto, porque el público imaginado por los compositores ha variado históricamente, es decir, no ha sido siempre el mismo; y además, ha variado de manera ordenada, históricamente sucesiva: el público imaginado por los distintos compositores de CPs tendió a ser uno durante un periodo, otro durante otro, y así. Esto permite situar esta información aquí, en el desarrollo histórico de las CPs.

Desde el inicio al presente de la historia de las CPs, en base al trabajo de campo, se han identificado tres tipos ideales de público imaginado, que a la vez permiten periodizar esta historia en tres lapsos: (i) el primero, que va de 1970 a 1973, imagina al *pueblo* como público, (ii) el segundo, que va de 1973 a 1989, canta a un público abstracto y anónimo, y (iii) un tercero, que va desde el 2014 al presente, se dirige a comunidades acotadas.

Esto, evidentemente, supone que entre 1989 y 2014 la historia de las CPs quedó suspendida. Aquí se argumenta que sí, que ello es así, siempre y cuando se consideren únicamente las obras que se integraron en la muestra de esta investigación, que son las que pasaron los filtros establecidos, a saber, que fueran obras autodenominadas como CPs o así identificadas por la bibliografía especializada. Si se trabaja con este filtro, hay un vacío creativo en el MDA que va desde 1986, con *Los tres tiempos de América*, hasta 2014, con *La pacificación de Chile*. La periodización que aquí se hizo extiende esta primera fecha hasta 1989, que es cuando termina la dictadura y el Quilapayún termina su etapa en el exilio y puede volver a Chile, lo que se toma como hito de cierre de un periodo, y luego data, en las CPs, un silencio creativo de 28 años hasta el lanzamiento del disco de *La pacificación de Chile*. Si se flexibilizara el filtro muestral que aquí se aplicó, podrían considerarse algunas obras producidas dentro de esos 28 años que reúnen características que podrían llevar a considerarlas CPs: *Recados de Gabriela Mistral* en 1996, *La rosa de los vientos* en 1999, y *Cantata Mapudungun* en 2012. Ello debe tenerse en consideración: aquí se excluyeron por criterio muestral y para hacer

abordable la investigación, pero sería bueno que futuros trabajos vuelvan a preguntarse sobre estas obras.

Dicho eso, a continuación, se revisarán los tres lapsos definidos.

5.3.3.1. PRIMER PERIODO: EL PUEBLO

El primero va desde el estreno de la primera CP, la CPSMI, en 1970, hasta el golpe de Estado en 1973 que implicó la interrupción violenta del gobierno de la Unidad Popular, y con ello, del proceso cultural en curso, una de cuyas manifestaciones era la creación de CPs y la activa discusión de los músicos que trabajaban en ellas, quienes, mayoritariamente, fueron exiliados del país desde esa fecha en adelante. Como se ha dicho, el tipo ideal de público imaginado en este periodo es *el pueblo*.

A los compositores de este primer periodo no se les pudo entrevistar básicamente porque no están vivos. Ello impone ciertas limitaciones de información. Las fuentes disponibles son, por un lado, la bibliografía y testimonios que dejaron por escrito (que no siempre responden las preguntas que en esta investigación se plantean), y por otro lado, las representaciones que tienen sobre aquel periodo los compositores de otro tiempo a quienes sí se entrevistó.

Un primer punto de entrada al problema es un revelador testimonio aportado por Carrasco, sobre el público que se imaginaba Advis:

«Otra idea interesante que podría estar presente en la “Cantata” proviene de la inquietud de Advis por crear una obra teatral que tuviera una forma apta para ser presentada en las calles. La idea era escribir un drama que pudiera ser representado por actores que supieran tocar instrumentos y cantar. El objetivo era llevar el teatro hasta un público muy popular en plazas y parques de la ciudad. Este proyecto, discutido con amigos del ambiente teatral, incluía un pregón, que serviría como introducción y que tendría el rol de convocar el auditorio hacia el lugar de la función. Todas estas iniciativas quedarían en el papel, aunque algunas de las ideas se realizarán más tarde en la “Cantata”»

[Eduardo Carrasco, Quilapayún (1988, p. 149)]

En efecto, algunas de estas ideas se realizarán más tarde en la CPSMI. Como se ha desarrollado en el capítulo sobre el origen de las CPs, justo antes de componer la CPSMI, Advis trabajó bastante como músico para teatro, y esta experiencia incorporada le llevó a

imaginar proyectos propios que integraban algunas convenciones del género dramático. Como también ya se dijo, esto jugó un rol en la concepción de la idea de la primera CP. Lo que Carrasco narra aquí es una versión preliminar de la idea de obra que Advis tenía en mente —una información a la que accedió, como cuenta en su libro, a través de un intercambio epistolar con el compositor—, y que posteriormente resultó en la CPSMI. Puede verse que es así en la continuidad que hay del *pregón* tanto en esta idea inicial como en la obra ya publicada: en esta última, la primera sección se titula exactamente así, *pregón*, y su texto se ajusta a lo que promete el concepto, pues anuncia la historia que se va a contar e invita al público a escucharla con atención. «Señoras y señores / venimos a contar / aquello que la historia / no quiere recordar. / (...) Ahora les pedimos / que pongan atención» (Quilapayún, 1970)

Hay dos ideas que llaman la atención de la cita de Carrasco sobre Advis. La primera idea es que hace referencia explícitamente al público al que apunta la obra: uno *muy popular*, que puede encontrarse circulando por *plazas y parques de la ciudad*. La segunda, es que busca *llevar el teatro* a este público. Lo primero expresa el público que Advis pensaba para esta obra, un público popular. Lo segundo, el tipo de relación que la obra le propone a este público, una relación de teatro; pero también, sugiere una característica más sobre este público: si este es uno al que habría que *llevarle* el teatro, probablemente se trata de un público que no lo frecuenta.

Esta caracterización del público imaginado por el primer periodo de las CPs como un pueblo de plazas y calles que no frecuenta el teatro es corroborada por la visión del Quilapayún en esa época. Carrasco afirma que durante ese periodo el trabajo del Quilapayún con las CPs estuvo motivado, de un lado —y como ya se dijo—, por acercar su propia música a la tradición escrita, y del otro lado, por acercar la música de tradición escrita al pueblo, haciéndola más cercana a este a través de su combinación con la música popular, que tendría una mejor recepción, según afirman. A esto le llamaron «reinventar la pólvora», es decir, *redescubrir* fórmulas musicales que ya están estandarizadas hace décadas, si no siglos, a través de sonidos cercanos para una audiencia popular latinoamericana.

«nuestra intención era acercar nuestra música a la música clásica. Y eso, además, tiene otra... otro propósito, que ya era un propósito, llamémoslo así, educativo-musical, en el sentido de que nos dimos cuenta nosotros de que, si uno quiere ampliar la difusión de la música en el oído de la gente...

porque obviamente la música más simple, más sencilla, que es la música popular, la música folclórica, es la que tiene más recepción dentro del público, de la gente, del pueblo. Entonces, lo que nosotros queríamos era ampliar eso, digamos, buscar cómo... digamos, abrir los horizontes, al pueblo, en esa época teníamos esos propósitos políticos, culturales-políticos. Entonces queríamos abrir eso hacia el pueblo. Y eso tenía que hacerse, digamos... nosotros llamamos a eso redescubrir la pólvora ¿entiendes? Había que redescubrir la pólvora, que es lo que hizo la Cantata Santa María. O sea, llevar a una expresión popular, con un tema cercano a la gente que pudiera comprenderse y todo eso, una forma más amplia y más desarrollada de estructura musical que permitiera, entonces, contar una historia, pasar por diversos tonos emotivos, o sea, una cosa mucho más compleja, más descriptiva también, que son todas cualidades que tenía la Cantata. Por lo tanto, eso a nosotros nos enseñó que teníamos que explorar hacia ese lado, y reinventar, entre comillas, con las formas de la música clásica, obras que pudieran cumplir ese rol»

[Eduardo Carrasco, Quilapayún]

5.3.3.1.1. ¿ELITISTA O PANFLETARIA? ¿PARA, SOBRE O POR EL PUEBLO?

El primer periodo de las CPs, definido por hacer de su público imaginado al pueblo, no estaba, por supuesto, exento de discusiones. Por el contrario, es acaso el periodo donde más discusión hubo al respecto, precisamente porque existía un medio para debatir, es decir, personas interesadas e involucradas en la discusión, que proponían argumentos y ocupaban posturas en lo que era una conversación sobre el rol del arte, particularmente de la música (y más particularmente de la que hacía la NCCh), en el contexto del gobierno de la Unidad Popular. Patricio Wang, testigo que vivió ese momento desde los pasillos del departamento de música de la Universidad de Chile, ofrece algunos ejemplos:

«En ese momento —que fue muy interesante en Chile, en los años 70, 73—, en toda esta cosa de la Nueva Canción Chilena, había gente que dialogaba, peleaba, discutía, te fijás, antepone argumentos sobre una cosa, otra; que la Cantata —te cuento así a la pasada—, hay gente que se oponía ¡ferozmente! a que la Cantata Santa María se cantara, “porque es una obra absolutamente elitista (enfátiza) que no era para el pueblo”, qué se yo. O, incluso, La Muralla, que hoy en día es una cosa como emblemática ¡también! “El Quilapayún no puede cantar cosas así, porque el Quilapayún tiene que cantar cosas como serias, que sigan a la lucha del pueblo”. En fin, estaba toda esa cosa, bueno, todo tipo de discusiones eran posibles. Pero había un medio»

[Patricio Wang, Compositor]

Las discusiones que se daban, como queda a la vista en los ejemplos de la cita anterior, se organizaban alrededor del concepto que se ha identificado como el principal de este periodo:

el pueblo. Las preguntas rectoras parecían ser si las obras eran o no adecuadas para él, si correspondían a sus necesidades, si *siguen su lucha* o no. Esto, de paso, también respalda la hipótesis de que el público imaginado de las CPs durante esta etapa era ese, el pueblo.

Una discusión interesante del periodo y que vale el espacio rescatar es aquella que de facto se dio entre la CPSMI de Luis Advis y *La Población* de Víctor Jara.

«*La Población* (1972) de Víctor Jara. Esta obra nació en medio de dos debates, por un lado, el debate interno de si el movimiento de la NCCh debía evitar la reducción a una música panfletaria; y el otro debate era si la NCCh debía internarse más en esa mezcla con la música clásica.

Jara tenía la convicción de que el panfleto tenía un valor artístico si era sincero y acababa siendo aceptado por el pueblo; sobre la introducción de formas cultas en la música, tenía ciertos reparos al considerarlo una actitud paternalista venida de arriba. Víctor dejaba entrever que se veía más como un artesano al servicio de la sociedad que un artista en búsqueda de obras trascendentales (Jara, 2008, p. 201)»

Cerda (2017, pp. 40-41)

Cerda expresa dos de los debates que se planteaban en este medio durante el primer periodo de las CPs: uno sobre la pertinencia de la inclusión de la música de tradición escrita en una música dirigida al pueblo, y otro sobre la validez artística del uso panfletario de la música. La CPSMI, puede inferirse, abrazó la fusión entre las tradiciones escrita y popular folclórica latinoamericana en el primer debate, e intentó equilibrar lo artístico y lo panfletario, en el segundo. *La Población*, en cambio, se alejó de la tradición escrita en el primer debate, e intentó también un equilibrio en el segundo, pero uno acaso con pretensiones más de panfleto que de arte trascendente, según las declaraciones de Jara que el mismo Cerda (2017) documenta, y también según las formas musicales que escoge: *La Población* es una suma de canciones más o menos convencionales intercaladas por relatos¹²⁶. Resulta útil aquí la distinción que introducen Torres (1980) y Orrego Salas (1985) entre *ciclos de canciones* (Jara) y *CPs* (Advis).

Hay un debate más que expresa el contraste entre ambas obras. Las dos son obras *sobre* el pueblo, por su tema (*La Población* es una obra sobre la toma de terreno con la que pobladores

¹²⁶ La CPSMI, en cambio, incorpora secciones instrumentales más o menos largas y también una mayor elaboración musical desde el punto de vista de la tradición escrita, que desde el punto de vista compositivo une las distintas partes, a través de motivos recurrentes y otros recursos.

chilenos fundaron la población Herminda de la Victoria, mientras que la CPSMI, como se sabe, es una obra que rememora una huelga obrera en el norte del país que es reprimida con una matanza por el Estado); y *para* el pueblo, por sus públicos imaginados. Pero *La Población* es, adicionalmente, una obra en parte hecha *por* el pueblo, ya que incorpora fragmentos testimoniales de los propios pobladores protagonistas de esa historia, y también un poema recitado por un niño, grabados en primera persona y reproducidos directo de la fuente. En parte, se dice, porque todo el resto de *La Población* es una elaboración artística externa desde la mirada de un autor que no pertenece directamente¹²⁷ a esa historia pero que se interesa y sensibiliza con ella, al igual que la CPSMI. Sin embargo, esta inclusión de una parte hecha directamente *por* el pueblo también marca una distancia en la factura de ambas obras y en las visiones sobre las relaciones entre arte y política que les subyacen¹²⁸.

Estos son algunos de los debates que cruzaron este primer periodo de la composición de CPs, que no son exclusivos a las CPs, por supuesto, pero sí propios del contexto en el que las CPs y sus principales impulsores (Advis, Quilapayún, Sergio Ortega, por dar algunos nombres) estaban insertos. Había un medio, como expresó Wang en una cita más arriba, que hacía estas discusiones posibles; pero esto, luego —según el mismo hablante, que fue testigo directo del primer y el segundo periodo aquí precisados—, tendió a desaparecer. Ello marca el paso al segundo periodo de las CPs, definido por un cambio en el público imaginado para este tipo de obras: ya no el pueblo, sino un público abstracto y anónimo.

5.3.3.2. SEGUNDO PERIODO: ABSTRACTO Y ANÓNIMO

«Había un medio. Y con el exilio —y ahí vuelvo a la cosa del Oficio de Tinieblas y el Dialecto—, era un público... totalmente... mucho más heterogéneo. No había ni siquiera como un grupo al cual

¹²⁷ *Directamente*, en su sentido más restrictivo, ya que Advis es originario de Iquique y Jara proviene de una familia origen popular, por lo que estas historias sí les tocan y hasta podría argumentarse que tienen algún nivel de pertenencia por estos rasgos; sin contar sus adscripciones políticas y su nacionalidad chilena.

¹²⁸ Valga mencionar que esta diferencia constatada entre ambas obras, *La Población* y la CPSMI, no necesariamente encierra a sus autores en una y otra posición. Así lo demuestra el hecho de que poco antes del golpe de Estado en 1973, Víctor Jara estaba pronto a participar como músico de un ballet compuesto por un compositor de trayectoria más bien académica. Rememora Advis: «el ballet del músico chileno-peruano Celso Garrido-Lecca, “Los siete estados”, cuya coreografía estaba a cargo de Patricio Bunster, y que había logrado ser grabada para los ensayos por miembros de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, Víctor Jara, el Inti Illimani y el grupo cubano Manguaré» (1998, p. 38)

mirar. Qué se yo, bueno, nos juntábamos con el Inti Illimani, “mira, estamos componiendo esto, qué les parece”, qué se yo. ¡No! no había, eran todos como islas, no había un medio. Entonces, era más difícil todavía pensar en las consecuencias de, o en las respuestas de un público eventual. De alguna manera, es un movimiento doble, de alguna manera estás más limitado, por una parte, que no sabes, y por otra parte, estás más libre también, porque se supone que puedes llegar a más gente, claro, tanto acá... esa fue una cosa buena, también, de riqueza del exilio, que habían muchas cosas que se podían vivir, y que eran más difíciles de vivir estando solamente en Chile, en un solo medio. (...) En la época del gobierno popular, porque era lo que había que hacer, la canción contingente eran canciones que había que escribir, había que definir el momento político. Bueno, había una cosa muy directa ¿no? y eso se diluyó, vino después el exilio, vinieron otras exigencias también, también había que cantar a ciertas cosas, pero se hizo mucho más abstracta la idea de un público. El público es: todo. Incluso, había que hablarle a público que no... para entender lo que tú dices, tú cantas en otro idioma»

[Patricio Wang, Compositor]

La cita anterior expresa y desarrolla algunas de las ideas centrales que definen al segundo periodo de las CPs. En primer lugar, que había un medio de discusión sobre las CPs que se mantuvo desde su origen hasta el golpe de Estado de 1973, que implicó el exilio para la mayoría de sus músicos; y que tras este exilio aquel medio desaparece, los referentes se vuelven menos claros, las discusiones ahora son solo eventuales, y sus actores son «todos como islas» que, en consecuencia, actúan más bien aislados.

En segundo lugar, el exilio vuelve al público imaginado de las obras que se componen en este periodo una idea abstracta, un «todo» mucho más heterogéneo que hace muy difícil pensar en sus eventuales respuestas y reacciones (porque no se sabe a quién llegará la obra; porque ese público es ahora global y potencialmente muy diverso; y porque hay también una barrera cultural e idiomática: qué sentido tiene un mensaje político en español para quien no lo habla, por ejemplo), todo lo cual lleva a que este público imaginado, finalmente, se anonimice.

Y en tercer lugar, esta nueva circunstancia entregaría limitaciones y libertades: el extravío de no tener un referente claro a quien cantar dificulta seguir un cierto tipo de desarrollo, pero al mismo tiempo les termina por hacer sentir que pueden moverse con mayor independencia. Esto, al revés del periodo anterior, en el que el contexto político les hacía sentir el imperativo de hacer un tipo de obra, que llaman obras «contingentes».

Con todo, en suma, desde 1973 en adelante hay nuevas condiciones para la creatividad. Estas permiten comprender mejor las innovaciones en materia musical que emprenden las obras de este periodo, como por ejemplo el diálogo con la música contemporánea que fue comentado en el apartado anterior.

5.3.3.2.1. ¿REPRODUCIR O DESAFIAR?

La situación *insular* en la que se encuentran los actores del MDA de las CP no inhibe por completo las discusiones, solo ocurre que estas ahora se dan al interior de cada isla. Y de una en particular: el Quilapayún, que protagoniza este periodo como intérprete y mediador creativo de 5 de las 6 CPs que según la muestra aquí construida corresponden a estos años. Hay discusiones que dieron entre sí mismos al respecto, y también, por así decirlo, con su pasado.

«Bueno, también fue una experiencia muy fuerte ¿no? de la época, porque nosotros presentábamos el *Oficio de Tinieblas*... lo hicimos en el Olympia el 85, por ejemplo. Hicimos una semana en el Olympia, entonces, presentábamos un montón de cosas muy diferentes, entre otras, el *Oficio de Tinieblas*, que también pasaba muy bien dentro de todo el contexto que estábamos trabajando musicalmente en la época. Pero también, cuando dimos conciertos, e íbamos a España, por ejemplo, yo insistía en tocar algunas cosas, por ejemplo, que eran tal vez conflictivas también, o que no se... que no eran muy apropiadas para cierto escenario, el estadio... ¿qué tocamos? Deja acordarme (riendo leve) fue hace tanto tiempo... yo me acuerdo que hubo un concierto en España, sí, lo hicimos, el *Oficio de Tinieblas*. Hacíamos también, por ejemplo, el *Es el Colmo que no Dejen Entrar a la Chabela*, que, claro, no es muy folclórica ¿te fijas? Entonces, es como una música que era un poquito sorprendente para la gente que conocía el aura esta de Quilapayún, y la canción, y la canción de Víctor Jara, y toda una cosa, un mensaje político muy directo, y un estilo que estaba un poquito ya en su lugar, desde tiempos del golpe de Estado. Entonces, para los españoles, claro, era esa cosa la que impresionaba mucho. Y entre medio tocamos unas cosas un poquito raras, y era conflictivo. (...) Pero ese tipo de obras ¿te fijas? Claro. Y con ochenta mil personas en el estadio que están esperando que cantes, no sé, *El pueblo unido*, era complicado»

[Patricio Wang, Compositor]

Como queda a la vista, la principal discusión del periodo al interior del Quilapayún fue: reproducir el gusto acostumbrado o desafiarlo. El riesgo, de un lado, era que los públicos no quisieran empatizar con la obra (en términos de Becker (2008), que difícilmente estén dispuestos a aprender algunas de las convenciones necesarias como para apreciarla). Del otro lado, el compositor arriesga sacrificar sus intereses, relegar su deseo. Hasta antes del exilio,

la música de la NCCh se había hecho un lugar entre el público de izquierda, con una música generalmente¹²⁹ basada en la forma canción, con presencia de elementos de raíz folclórica, y con un mensaje político muy directo. Y esa era, según afirman, la música que esperaba escuchar una parte de las audiencias que acudían a sus conciertos. Solía serles conflictivo plantearles, a un público que esperaba ese tipo de música, obras que se alejaban de ella, que exploraba otro tipo de recursos formales, armónicos, textuales, etcétera. Música, según indican, que les resultara sorprendente a quienes venían con aquella otra expectativa, ajustada a lo que fueron hasta el 73.

El debate se planteaba en términos de si era o no apropiado presentar esta música ante tales o cuales públicos. Son interesantes los dos ejemplos que entrega Wang: el teatro y el estadio. Sí era apropiado en el Olympia, un teatro francés con capacidad para aproximadamente 2.000 personas, pero quizá no en un estadio español para 80.000. Hay dos variables aquí: la masividad y el idioma. ¿Qué nos dice que una obra sea adecuada para un público acotado y que probablemente no entiende el idioma en que se canta? ¿Y qué, en cambio, que acaso no lo sea para un público masivo que sí maneja el español? Si bien no hay información suficiente como para responder acabadamente, puede esbozarse una hipótesis: en el Olympia el Quilapayún proyecta al público global, abstracto y anónimo que es el típico de este segundo periodo, mientras que en España, al público del periodo anterior, el pueblo.

La postura que Wang defendió dentro de esas discusiones sobre la pertinencia de las CPs que dio el Quilapayún en el exilio es también interesante de consignar aquí, ya que fue, de algún modo, el discurso que sostuvo la continuidad de nuevas CPs:

«Entonces, me gustaba esa manera como de poner la música en un escenario, sin cuestionarse, un poquito, sin ponerse una cosa formal, de qué estamos haciendo. Lo importante es lo que va al lado.

El mensaje es ese también. Se está creando algo, a partir de una tradición, esto tiene que ver con muchas cosas, tiene que ver con nuestra historia. Tiene que ver con lo que queremos ser, con lo que queremos mostrar, la música que queremos inventar en último término»

[Patricio Wang, Compositor]

Por otra parte, hay una CP del periodo que no pertenece al Quilapayún. Como se dijo, dentro de este, 5 de 6 CPs fueron trabajadas alrededor del Quilapayún. La obra que se compuso por

¹²⁹ No siempre, por supuesto. Las CPs del primer periodo son un buen ejemplo. En cualquier caso, estas últimas no alcanzaron la complejidad técnica ni la distancia con la música popular que sí alcanzaron las del segundo periodo.

fuera de ellos fue la *Cantata de los derechos humanos* (1979), de Alejandro Guarello, obra creada en Chile y en condiciones de dictadura, por encargo, como ya se describió en el primer capítulo. Consultado por el asunto, este compositor afirma que no preimaginó a un público mientras creaba la obra.

«No. No me imaginé. Porque esto era un encargo para una ceremonia. Entonces, yo no tenía consideración... esto no fue escrito para el público, en el fondo fue escrito para la ocasión. Es un encargo para una ceremonia. Una ceremonia de apertura del Simposium Internacional de Derechos Humanos, y yo sabía, claro, que venía gente de todo el mundo. pero no pensé... no está pensada en el público, sino que está pensada en la ocasión ¿te fijas? Es un encargo muy circunstancial, digamos. Y esa es la respuesta. No implica al público. El público, de alguna manera, lo que sí... eventual, que podría ser, posterior incluso, a través de grabaciones, etcétera... es algo que accede naturalmente por su tinte más bien natural, popular, una música fácil de oír. Yo en general hago música contemporánea, bastante difícil de oír. Entonces, pero eso fue porque estaba dentro del género *cantata*. Pero no había una preimaginación de un público»

[Alejandro Guarello, Compositor]

Aunque el compositor explícitamente descarta la variable como algo importante al momento de componer su obra, sí, en cambio, afirma al final de la cita que el trabajo dentro del género CP implicaba una música *fácil de oír*, más bien *natural y popular*, lo que permite ver que su discurso está más bien cercano al público imaginado típico del primer periodo que al del segundo.

5.3.3.3. TERCER PERIODO: COMUNIDADES ACOTADAS

El tercer periodo, como se ha dicho, inicia en 2014, y tiene como público imaginado a comunidades acotadas. No se piensa ya en el pueblo de un subcontinente o de un país, ni en un público global, sino, por ejemplo, en la comunidad del departamento de música de una universidad regional, como es el caso de Esteban Correa.

«Creo que principalmente la comunidad del Departamento de Música de La Serena. Porque la cantata la compuse mientras... o sea, cuando ya era profesor de acá de la Universidad de La Serena, entonces pensaba que el público iban a ser mis colegas y estudiantes. Y amigos, que estaban»

[Esteban Correa, Compositor]

Ocurre parecido en el caso de Gabriel Gálvez, que si bien afirma que el público imaginado en su caso no es algo que determine su proceso de composición, sí reconoce que tenía más o menos claro quiénes iban a integrar su audiencia mientras desarrollaba su trabajo creativo.

«Yo trabajo desde hace muchos años aquí en la Universidad de La Serena, y el público de los conciertos es generalmente el mismo; básicamente la comunidad del Departamento de Música de la Universidad: mis estudiantes, mis colegas profesores, amistades. En general, los conciertos cuentan con un marco de público bastante amplio, y este marco de público es, básicamente, siempre el mismo. El auditor de música, en este caso, serenense»

[Gabriel Gálvez, Compositor]

En ambos casos se trata de compositores que trabajan en La Serena, en una universidad regional, medianamente alejada de la capital del país, que componen para la comunidad acotada que constituyen los auditores alrededor del Departamento de Música de esa universidad.

Ahora bien, una comunidad acotada no significa, en ningún caso, una comunidad especializada. El caso de Correa es elocuente: si bien piensa en la comunidad de auditores alrededor del Departamento de Música de su universidad, no por ello compone *para músicos*, como se verá en la cita siguiente, sino para una audiencia amplia. Ambas afirmaciones pueden conciliarse, en la interpretación, así: se compone para una comunidad cuantitativamente acotada, pero cualitativamente amplia.

«Y en cuyo lenguaje yo creo que uno lo que establece es una especie de símil de lo que es el mural.

O sea, es un tipo de obra que está destinada a un público, como te decía al principio, un público amplio, un público diverso, no necesariamente un público especializado; pero por qué no, podría satisfacer gustos más sofisticados. Pero, para mí, es una obra, cuyo destino es popular, es para audiencias más bien amplias. Por lo mismo, los trazos de una cantata respecto a otro tipo de expresiones son más gruesos, me parece. Tendería, en términos estilísticos, a soluciones más bien sencillas. Porque, en mi caso particular, la cantata es dentro de lo más sencillo que he compuesto.

Pero consciente justamente de este destino. O sea, acudiendo un poco a mi experiencia como profe de historia de la música, pasa lo mismo con la sinfonía con respecto a otros géneros camerísticos. La sinfonía como música orquestal tiene una dirección mucho más amplia, como una expresión de carácter social, popular, amplia, digamos. A diferencia de la música de cámara, que es más compleja que la sinfonía. O sea, las sinfonías de por sí... un compositor que compone una sinfonía debería hacerse la idea de que está componiendo dentro de trazos más gruesos. Y de esto no escapa, por ejemplo, Beethoven. Beethoven no escapa de eso, o sea, es plenamente consciente de que los trazos de una sinfonía son más gruesos que los de una sonata para piano, por ejemplo, que siempre los hace

necesariamente más sutil. Entonces yo creo que en el caso de la CP, también se define en gran parte lo mismo. O sea, debería existir, pienso yo, una consciencia del destino que tiene esta música, que, como te decía, en principio, es más amplio»

[Esteban Correa, Compositor]

Son interesantes las analogías que el compositor sugiere: la CP es a la composición lo que la sinfonía a la música de tradición escrita, es decir, un objeto de arte que se vale de soluciones musicales menos sofisticadas pero más cercanas al oído del público general; y también lo que el mural es a las artes visuales, que prefiere el trazo grueso, con el mismo fin. Desde su perspectiva, la CP no es un tipo de obra destinada exclusivamente a un público especializado (aunque también podría incluirlo, aclara). Incluso si cuantitativamente no alcanza a un público masivo, cualitativamente ha de ser accesible para él.

En el caso de Arnaldo Delgado se aspira a una comunidad algo más grande: el movimiento estudiantil chileno del 2011, del que él formó parte¹³⁰. Puede suponerse que estaba pensando sobre todo en su expresión en la Región Metropolitana del país, por los centros universitarios que indica (que solo tienen sedes en Santiago). Tras preguntarle si pensó en un público en específico al componer la obra, este responde:

«Sí. Y ese público en específico era el movimiento estudiantil. Por lo menos los estudiantes universitarios de la Universidad de Chile, de la Universidad Católica. Ese mundo en particular»

[Arnaldo Delgado, Compositor]

Se ve, entonces, que estas comunidades acotadas pueden ser más o menos grandes, pero, en cualquier caso, no un público global y abstracto, ni un pueblo en general, sino una colectividad con límites establecidos.

Este es el discurso típico del tercer periodo. Pero este, al igual que los anteriores, está cruzado y tensionado por discusiones. Estas discusiones durante el primer periodo se dieron dentro de un medio integrado por distintos actores presentes en ese entonces, que conversaban y compartían argumentos y posturas; durante el segundo, en cambio, se dieron sin un medio, como ya se describió, porque el golpe de Estado arrasó con él y el exilio dificultó mucho reconstruirlo, por lo que las reflexiones se dieron de forma autoreferida, cada actor vuelto

¹³⁰ Este hito es crucial para Delgado, quien en la entrevista afirmó que su movilización dentro de este movimiento desde la Facultad de Artes de la Universidad de Chile resultó crucial para su trayectoria, y sin este hito no se entendería la composición de esta obra.

hacia su propia producción —y acaso también hacia la tradición, es decir, hacia lo que las CPs fueron durante el primer periodo—, pero en ningún caso hacia lo que otros pares estaban haciendo en su mismo presente.

Algo parecido ocurre en el tercer periodo. Los compositores no se conocen¹³¹, apenas tienen noticia el uno del otro, y si la tienen es nada más rerefencial, no conversan entre sí las posibilidades y proyecciones del género ni los puntos de encuentro y desencuentro de sus incursiones en él. Ciertamente hay problematizaciones, argumentos y posturas sobre el género; lo que no hay es una conversación entre contemporáneos, es decir, no hay un medio o, en términos de Bennett (2004), una *escena*. Esas problematizaciones, argumentos y posturas se dan, como en el segundo periodo, más bien individualmente, solo que ahora no concentradas en una isla mayor, como fue el Quilapayún, sino que en múltiples islillas, que desarrollan cada una sus reflexiones y, a partir de ellas, sus obras.

Se ha identificado que estas discusiones dentro del tercer periodo se organizan en dos direcciones: discusiones con el pasado de las CPs, una, y con la composición académica de música contemporánea, la otra.

5.3.3.3.1. UN PUEBLO IMPERFECTO

Con respecto a las discusiones que los compositores actuales dan con el pasado de las CPs, para comenzar, hay un caso en el que se tiende a reproducir el principal discurso del primer periodo: componer para el pueblo. Pero esta reproducción es, como se verá, imperfecta.

«Y bueno, el que sea popular, también implica que tenga aspiración de masas. O sea, aspiración de ser comunicable fácilmente a un público masivo y no necesariamente melómano. O sea, que tenga facilidad de comunicar su mensaje ante un público neófito. Pero, igual, aun así no es algo que se cumpla siempre»

[Felipe Sandoval, Compositor]

Felipe Sandoval es el compositor actual que más se acerca a aquel discurso, como se ve en la cita. Están los mismos elementos: «popular», «aspiración de masas», «comunicable fácilmente» y —ojo— a un público «no necesariamente melómano», cuestión esta última

¹³¹ Probablemente, dado que comparten un mismo lugar de trabajo, Esteban Correa y Gabriel Gálvez sí se conocen, pero en sus entrevistas respectivas ninguno nombró al otro como alguien con quien conversara literal ni estéticamente (como podría ser, por ejemplo, al considerar su obra para componer a propia).

que es muy parecida a las intenciones originales de Advis de traer a la gente que está afuera del teatro adentro a través de un pregón, o de Quilapayún que busca educarla *reinventando la pólvora*, para que sea, justamente «comunicable fácilmente». Prosigue Sandoval:

«Porque las pretensiones también, detrás de mi música, están en la popularidad, en que hagan uso de recursos musicales no demasiado complejos, de manera que el mensaje se pueda transmitir a la mayor cantidad posible de personas; y tienen una finalidad que es la divulgación de acontecimientos históricos, y por lo tanto, pensé que en la música popular había un elemento óptimo para el fin que yo estaba buscando, a diferencia de la música docta que tiene muy pocas audiencias»

[Felipe Sandoval, Compositor]

Esto permite concluir algo interesante: el discurso típico del primer periodo sobre el público imaginado sobrevive durante toda la historia de las CPs, acaso como posición minoritaria y en tensión con otras posturas durante los periodos segundo y tercero, pero, de cualquier forma, constantemente presente.

No obstante, a pesar de esta aspiración de masas y las decisiones técnicomusicales para alcanzarla que expresa Sandoval, en la cita anterior este compositor cierra poniendo en juicio su propia afirmación: «no es algo que se cumpla siempre», abriéndose a la duda. Delgado también reconoce haberse debatido internamente con la posibilidad de llegar a un público popular —en su acepción lata, de *pueblo*— al que, potencialmente, su obra podría educar o, en sus palabras, «sensibilizar». Y parecido a Sandoval, tras exponer esa aspiración, concluye dudando, acaso un poco más duramente, sobre su posibilidad de concreción.

«Obviamente, siempre está la idea en abstracto de que te va a escuchar mucha más gente de la que en verdad te escucha. Está la idea política también de tratar de interpelar a ciertas sensibilidades que están insensibilizadas frente a distintos movimientos políticos que van surgiendo... o sociales, es decir, tratar de, a través de esta obra, interpelar a ciertos sectores sociales que están insensibles a las demandas, por ejemplo, del movimiento estudiantil, del movimiento... feminista no estaba fuerte en ese tiempo, pero, movimiento ambiental, o no sé qué movimientos estaban en el 2012-2013. Pero sí, de cierta manera, componer una música que sirva para sensibilizar un poco a las insensibilidades de sectores sociales en abstracto ¿cachái? Cosa que obviamente era imposible que se diera del todo, así que igual miro como con cierta ternura (ríe) lo que hice el 2013»

[Arnaldo Delgado, Compositor]

Delgado desarrolla una autocrítica allí donde Sandoval expresa una duda. «Está la idea en abstracto de que te va a escuchar mucha más gente de la que en verdad te escucha», dice,

afirmando que este deseo de que su obra llegue al pueblo («sectores sociales en abstracto», dice, cuyas «insensibilidades» convendría sensibilizar) no se concretó. Agrega que este proyecto era «obviamente imposible que se diera del todo», y que mira con ternura lo hecho (como quien mira algo que aún es demasiado joven, acaso ingenuo). Desde la distancia de algunos años tras haber creado en la actualidad una nueva obra dentro del género, este compositor se pregunta ahora si acaso existen oídos para una CP hoy.

«No sé si existen oídos hoy para una cantata. Ni tiempos hoy para una cantata, como se pensaba en los años 70. Porque las dinámicas del tiempo son súper distintas. Las dinámicas de explotación y de opresión hoy no son similares a las de los años 70. Pese a que el sujeto de la izquierda sigue vivo. El trabajador no está siendo explotado de la misma manera en que estaba siendo explotado en los años 70. Las dinámicas del tiempo igual han ido variando. O sea, las posibilidades de una persona explotada común y corriente, maltratada en el sistema capitalista hoy, yo creo que, más impiden que vaya a un concierto... o sea, impiden que vaya a un concierto a escuchar 45 minutos de música, y que vayan a prestarle atención a 45 minutos de música, creo yo. Y quizás no son solamente a causa de las dinámicas de explotación, yo creo que existían en los años 70 otras redes de solidaridad que permitían ciertos espacios sociales para asistir a escuchar una cantata. Entonces, quizás, son esas dos cosas: un régimen de explotación donde las temporalidades de las personas son distintas, y, por otro lado, esas redes de solidaridad que permitían espacios sociales para asistir, para estar»

[Arnaldo Delgado, Compositor]

No existirían oídos ni tiempos para una CP hoy, según reflexiona Delgado. Las razones son: que las dinámicas del trabajo contemporáneo hacen más difícil que en los años setenta que un trabajador destine 45 minutos a concentrarse en una obra como una CP, por un lado, y por otro, que hoy día no hay las redes de solidaridad que ayer hacían más fácil abrir espacios sociales para asistir y estar juntos en algo así como un teatro oyendo una CP. Y agregará, en la siguiente cita, un tercer factor: instituciones que apoyen la difusión y reproducción de este tipo de obras, como lo fue el sello DICAP¹³² y el correspondiente PCCh que tuvo detrás impulsándole durante el primer periodo de las CPs, una institucionalidad que no encuentra paralelo en el periodo actual.

«Entonces yo creo que eso también hace que no existan hoy oídos ni tiempos para escuchar 45 minutos de música. Me refiero como, pensando en una persona común y corriente, que no es asidua en música. Quizás, sí otras personas que tengan un gusto adquirido por la música, quizás se den el

¹³² Puede consultarse un desarrollo más extenso sobre la importancia de esta institución en el trabajo de Ayo (2014).

tiempo como para poder ir a... pero pensando en lo que era la Cantata Santa María en los años 70, como el gran referente de las cantatas, si una obra así podía llegar a sectores de personas que no eran público de música. Y obviamente eso también responde a otras estructuras de difusión y de reproducción musical. Y para eso es súper importante el papel que tuvo el sello DICAP en la época. O sea, el Partido Comunista sí tuvo su industria musical, que fue DICAP, y que fue la distribuidora de cierto sonido, de ciertas canciones. Y eso hoy tampoco está. Eso no está. Y eso hubiese sido fundamental, por ejemplo, para hacer de que una cantata compuesta hoy tenga difusión, tenga auditores. Tenga oídos ¿cachái?»
[Arnaldo Delgado, Compositor]

En suma, Delgado se pregunta por la pertinencia del género CP en la actualidad, sobre todo si se reproducen las expectativas que lo caracterizaron durante su primer periodo. Si bien en un momento una parte suya aspiró —ilusamente, según ve hoy— a aquel discurso originario, ahora, en cambio, identifica que existe una dificultad estructural para cumplir esa aspiración por las condiciones sociales en las que se sitúa ese pueblo al que se busca llegar; pero también por las que circula —o, más precisamente, apenas circula— la música que un compositor chileno crea y ofrece al mundo. Con ello, parece sugerir que las CPs en la actualidad son un género más bien marginal, o, por lo menos, poco ajustado a las condiciones de creación, vida y escucha de hoy.

Tanto Delgado como Sandoval, entonces, discuten con el primer periodo de las CPs, con sus aspiraciones e imposibilidades dadas por las diferencias de contexto: aspiraron, imperfecta y acaso truncamente, a componer para el pueblo.

5.3.3.3.2. LO POPULAR DE LA CANTATA

Hay un segundo tipo de discusión que los compositores actuales han entablado con el pasado de la tradición en la que, componiendo, buscaron entroncarse. Esta se centra en el apellido de las CPs: lo popular. ¿Qué es lo popular de las CPs? ¿Qué fue ayer, qué ha de ser hoy?

El trabajo de campo y la lectura bibliográfica desarrollada para esta investigación permiten hipotetizar que durante el primer periodo, esto es, en su sentido original, lo popular de las CPs aparece de seis formas: (1) instrumentos populares latinoamericanos, es decir, utilizados en la música de raíz folclórica, (2) intérpretes populares o con sensibilidad interpretativa popular, en cualquier caso, no exclusivamente formados musicalmente en la academia (3) técnicas compositivas (núcleos rítmicos, giros melódicos y modulaciones armónicas)

característicos de la música de raíz folclórica latinoamericana, (4) la canción popular, como la forma musical más cercana al oído cotidiano del pueblo, que puede ser incluida al interior de la estructura mayor de una cantata, o tomada como un punto de partida formal de composición que se complejiza en el camino, (5) un texto con un tema relacionado al pueblo, o que cuente una historia que lo ponga como protagonista, y (6) un destinatario popular, o sea que tenga como público imaginado al pueblo, que sea una obra *para* el pueblo¹³³.

Como se ha visto, las obras de Sandoval y Delgado comparten varios de estos puntos. La *Cantata por Clotario Blest* (2018) integra instrumentos, intérpretes, técnicas compositivas, canciones, texto y destinatarios populares, mientras que el *Canto de Rokha* (2015), instrumentos, intérpretes, un texto y, en parte sí y en parte no, un destinatario popular, como ya se vio: la obra está pensada para la comunidad acotada del movimiento estudiantil santiaguino, pero el compositor, simultáneamente a esta conciencia, deseaba en sus adentros ser oído por el pueblo en general. En cuanto a las canciones, también las hay y no: puede decirse que la obra comprende canciones no convencionales, ya que duran alrededor de ocho minutos cada una, lo que es excesivo para una canción, por lo que su autor prefirió llamarlas *estudios*; no obstante, estos *estudios* se dejan oír como canciones, más complejas y largas, sí, pero con similitudes formales. Aquí aplica, queda a la vista, lo que en el párrafo anterior se expresó como «tomar la canción como punto de partida formal que se complejiza en el camino». Como sea, otros autores relacionados a las CP ya han trabajado con *canciones largas*, como les llamó Delgado en la entrevista: Patricio Wang en las *Canciones salvajes*, por ejemplo.

Ocurre similar en los casos de Correa y Gálvez, aunque estos últimos abrazaron las definiciones más bien musicales de lo popular: integran técnicas compositivas, instrumentos e intérpretes, y también dialogaron con la forma canción (con varias licencias y alteraciones, por supuesto), pero no afirmaron ni deslizaron que sus obras estén destinadas

¹³³ En el cuadernillo de la publicación original del disco de la CPSMI, Advis aclaraba las diferencias que su obra tenía con respecto a las cantatas clásicas. Entre ellas menciona, justamente, los instrumentos (que toman parte de la orquesta y parte de los conjuntos folclóricos del subcontinente latinoamericano), las técnicas compositivas (que amalgaman la tradición europea y americana), y el tema (se reemplaza lo religioso por lo «social y realista») (Advis, 1999). Estas características corresponden a las aquí indicadas en los números 1, 3 y 5. Los números 2, 4 y 6 fueron recogidos, como se señala, en la revisión bibliográfica y, sobre todo, en el trabajo en terreno. Nada más por razones de espacio y por no desviar demasiado el hilo argumentativo no se detalla con el correspondiente respaldo en citas.

al pueblo, y no queda claro si sus textos ponen a esta categoría al centro. Y, sobre todo, compusieron conscientemente desde un cuestionamiento reflexivo sobre lo que esta categoría, lo popular, significaría en sus obras.

Ambos autores reflexionan y llegan a un cambio de perspectiva sobre el concepto para aplicar en sus CPs. En el caso de Gálvez, se busca ampliar la perspectiva, y en el de Correa, actualizarla.

Gálvez toma distancia mediante el estudio, para ver que lo popular ha tenido distintas acepciones en la historia, y con esa diversidad a la vista, escoge su propia puerta de ingreso al problema.

«La lectura que hago de lo popular es una lectura de corte arquetipológico. Esto atendiendo a que el concepto de pueblo es un concepto que está muy interceptado. Y muy interpretado a partir de la Ilustración. Desde ese momento, en que comienza a ser interpretado por los pensadores de la Ilustración, el concepto de pueblo adquiere una cierta connotación de marginalidad, que es la que va a levantar, desde otra perspectiva, el pensamiento de izquierda, más adelante. La lectura que hago de “Pueblo” es una lectura que intenta ir al corazón de la palabra misma en su origen latino, *populus*, rescatando su significado de “juventud”. El *populus* era, en la Roma antigua, lo que complementariamente se oponía al *senatus*; los jóvenes opuestos a los viejos. Los viejos como el segmento de la sociedad que dictaba leyes, que aportaba una sabiduría experiencial, y el “pueblo” como el segmento joven, que era capaz de tomar las armas y defender la nación. A mí, entonces, lo que me llama la atención es que en el concepto de pueblo está implícito el sentido profundo de “juventud”. Está en la misma palabra, que viene a ser símbolo lingüístico de esta juventud arquetípica. Por eso es que los románticos, en reacción contraria a las ideas de la Ilustración, que consideró al pueblo como retrógrado, reivindicarán esta tendencia más bien como conservación de conductas primordiales. Primordiales por no decir primitivas, pues la palabra primitiva tiene una connotación distinta. Eso es lo que a mí me interesa: el no envejecimiento de lo primordial»
[Gabriel Gálvez, Compositor]

Desde el punto de vista de la reconstrucción que hace Gálvez de los distintos significados que el concepto de pueblo ha tenido a lo largo de la historia, puede interpretarse que durante su periodo originario las CPs reprodujeron lo que en la cita se denomina como la acepción de pueblo levantada por la izquierda, esto es, el pueblo como lo marginado: de la historia («señoras y señores / venimos a contar / aquello que la historia / no quiere recordar»), de la riqueza («es justo lo pedido y es tan poco»), y del poder («de una a otra oficina, los señores... / qué les puede importar la rebeldía / de los desposeídos, de los parias / ya pronto volverán

arrepentidos / el hambre los traerá, cabeza gacha») (Advis, 1999, pp. 7-10). Frente a este empleo canónico de lo popular en las CPs, Gálvez propone otro: lo popular como lo primordial que no envejece. Sobre su aplicación en las CPs, agrega:

«Esta juventud la veo en el saber popular. En el folklore. Lo que sucede es que la Cantata Popular (...) es un género que desde la tradición musical escrita, se aproxima a esta raíz. O sea, una Cantata Popular no es folklore. Es música de concierto, música artística, hecha con criterios eminentemente artísticos. Es un artificio. No obstante, un artificio que dialoga, admirativamente, con esta raíz»

[Gabriel Gálvez, Compositor]

De entrada, lo popular entendido así se hace lugar en las CPs a través del folclor, lo que puede traducirse, como de hecho ocurre en la obra de Gálvez, en el tema y en lo musical (instrumentos, intérpretes y técnicas compositivas).

Adicionalmente, esta nueva concepción de lo popular que el autor emplea introduce novedades a la historia de las CPs: en el tema, desde luego, a través del texto, pero también en lo musical. Una visión más amplia de lo popular ensancha, asimismo, las posibilidades de lo folclórico musicalmente entendido. La acepción de pueblo más bien arquetípica con la que Gálvez trabaja le ofrece un discurso que vuelve artísticamente coherente componer una CP sobre Francisco de Asís, y echar mano a recursos de la tradición musical popular italiana del siglo XIV, como detalla a continuación.

«Para el proceso de composición fue importante el lauda inicial. Construí la cantata en base a este lauda, que es con el que comienza la cantata, escrito en lengua vernácula. Se trata de un lauda que está recopilado en el Laudario Maglabecchiano, que data del siglo XIV. Este documento no es exactamente contemporáneo a Francisco, pero recoge cantos más antiguos. Esto, para mí, fue muy importante: incluir este lauda de acuerdo al espíritu popular que mencionaba al principio; recordar que Francisco de Asís inauguró la tradición del pesebre, que es el festejo popular de la navidad. Los cronistas cuentan que los campesinos de Greccio, con los que Francisco efectuó esta representación plástica del nacimiento de Cristo, y el mismo Francisco, entonaban canciones en lengua vernácula, o sea, entonaban cantos populares que trascendían la liturgia latina. Y estas canciones en lengua vernácula, relativas a la navidad, son precisamente los laudi. Por esto es que incluí este canto. Al principio es expuesto a capella por el coro masculino. Y después son extraídos de él ciertos melodiosos para construir el preludio instrumental que sigue, y a partir de la lectura de estos melodiosos —que son melodiosos medievales— es que se va estructurando la obra. Ahora, la composición de la música está siempre, siempre, en todo momento, sujeta al espíritu del texto. No hay episodios de música “pura”. En la composición se pueden encontrar ecos de Monteverdi que, partiendo de la polifonía, la deja un poco atrás para trabajar la melodía acompañada de bajo continuo, volviendo a

encontrar en ella posibilidades expresivas perdidas de vista durante todos los siglos en que la polifonía predominó. En ese sentido, Motivos de San Francisco tiene ciertos hitos monteverdianos. Operó ahí Monteverdi. Pero hay ciertas herramientas, cuestiones de naturaleza más técnica, que no te

voy a latear contándotelas»

[Gabriel Gálvez, Compositor]

Correa, por otra parte, también interroga la categoría de pueblo en las CPs, pero desde otro lugar: se pregunta por su actualidad. Particularmente, cuestiona la convención que dicta que lo popular en las CPs se traduce en el uso de elementos musicales provenientes de la raíz folclórica latinoamericana.

«Pero el acceso que hoy día tenemos a estos ritmos latinoamericanos, difícilmente —digamos, si hablamos del grueso del concepto de pueblo, que es un concepto súper jodido a estas alturas— podríamos decirnos que el pueblo baila, no sé, la sirilla. O sea ¿quién baila sirilla hoy día? (riendo). Entonces, finalmente, los alcances que pudiera llegar a tener estas referencias, difícilmente no sean artísticos. No sé si me expreso bien o me doy a entender. O sea, me refiero con artísticos que representan una elaboración posterior, en tanto como sujetos históricos pertenecemos a una sociedad que ha olvidado y desterrado estas prácticas en muchos casos. Me refiero a estas danzas. O incluso al conocimiento de ciertos ritmos. O ciertos timbres. Entonces, para responder esa pregunta habría que preguntarse ¿en qué está el pueblo hoy en día? Y si es que existe el pueblo, también. (...) Lo popular, o cuando hablan de lo popular, es una categoría de por sí muy jodida. Por eso, al menos en mi caso, no tengo mucho empacho en reconocermelo dentro de una esfera artística. Porque me parece más honesta, en la conciencia de que como sujeto histórico estoy más cercano a Netflix que a, no sé po, que ir a, no sé po, a bailar cueca, no sé, al local equis, regularmente, digo»

[Esteban Correa, Compositor]

Este cuestionamiento permite dos conclusiones prácticas para el compositor: (i) la incorporación musical de lo popular a través de la raíz folclórica latinoamericana obedece a una decisión artística y ya no —como pudo haber sido durante el periodo originario— representacional del pueblo actual, y por esa razón su tratamiento al interior de la obra puede ser más libre, y (ii) es legítimo abrir la composición de CPs a nuevas expresiones de lo popular que tengan vigencia en las prácticas de la cultura actual. En este sentido, Correa es un compositor que incursionó en la inclusión de *lo popular de hoy* al interior de las CPs, introduciendo, por ejemplo, elementos de lo que llama el rock experimental de Radiohead, como fue citado en un capítulo anterior.

Así, en suma, los cuestionamientos a lo qué es *lo popular* en las CPs, abre paso a innovaciones compositivas, como muestran las reflexiones y obras resultantes de estos dos compositores.

5.3.3.3. UTILITARIOS Y AUTORITARIOS

Otra de las discusiones que se plantean desde el periodo actual de las CPs hacia el pasado es la crítica a lo que se ve como un uso utilitario del folclor en las CPs. Esta discusión solo está, por ahora, enunciada. Esto quiere decir que ningún compositor hasta el momento ha usado esta reflexión para tomar decisiones creativas en sus CPs, para orientar cómo y cómo no componer su obra. No es una crítica que haya aparecido entre los creadores durante el proceso de composición, pero sí una que ha aparecido después, en los últimos años, y que también ha aparecido en la bibliografía especializada más reciente, por lo que es importante consignarla aquí. Delgado es uno de de los creadores que, con posterioridad a la composición de su CP, ha enunciado esta crítica, al afirmar lo siguiente:

«Es el proyecto del realismo socialista. Y ese mensaje llega a Chile por los años 40, por los años 40 y 50, en que el Partido Comunista chileno empieza a decir como, “compañeras, compañeros, fijémonos el folclor, porque en el folclor están ciertas bases para poder interpelar esa sensibilidad popular”. Entonces, lo que hace el Quilapayún, y lo que hace finalmente Sergio Ortega y Luis Advis, es eso. Y Gustavo Becerra. Es: utilicemos el folclore chileno, en nuestro caso, y mezclémoslo con estas formas medio europeas, para tratar de interpelar esa sensibilidad popular»

[Araldo Delgado, Compositor]

Delgado, con una visión *después de los hechos*, hay que decirlo, como quien habla mirando por sobre el hombro un camino ya transitado y del que se aleja, vincula el proyecto de las CPs con la estética del realismo socialista. Esto es, un tipo de arte cuyo propósito es difundir y ojalá masificar un determinado un mensaje político. Delgado afirma que la génesis de las CPs se sitúa en un momento en el que el PCCh ya lleva varios años impulsando a los artistas que les son afines a orientar su arte en aquella dirección; lo que, en el caso de la música, se traduce en adoptar los rasgos típicos de la música folclórica, aprovechándose de su cercanía con el pueblo, para masificar un determinado mensaje. Como es sabido, el realismo socialista fue impulsado por el estalinismo en la URSS¹³⁴, por lo que se está vinculando a las CPs con

¹³⁴ Para más detalle, consultar Todorov (2017).

el proyecto estético de un régimen autoritario. La misma observación realiza, desde la musicología, Padilla (2018):

«[La CP] obedecía a uno de los aspectos centrales de la estética de la NCCh, a saber, la de crear canciones y obras mayores con alto nivel de texto y música. Al pueblo, lo mejor de la creación artística, pero con un lenguaje accesible al conocimiento artístico previo de las masas, por decirlo así. (...) Curiosamente, la estética de “llevar el arte al pueblo” ha sido también parte de las políticas culturales de regímenes autoritarios del color político que sea; y ese arte debía ser no complejo, no moderno, sino de fácil comprensión por parte del “pueblo”. El concepto de *Volk Kantate* lo utilizó la Alemania nazi, y una estética similar fue compartida en los marcos de realismo socialista hasta mediados de los ochenta»

[Alfonso Padilla (2018, pp. 13-14)]

El autor aclara que no busca criticar al concepto ni a la historia de las CPs en Chile, sino que simplemente contextualizar más ampliamente el fenómeno. Sin embargo, esta contextualización, que vincula a las CPs ya no solo al estalinismo de la URSS, sino también a la Alemania nazi, es algo relativamente nuevo en la bibliografía especializada, y que aparece impresa más o menos al mismo tiempo que las declaraciones de Delgado. Como se ha dicho, nadie ha compuesto CPs a partir de esta crítica, pero es una que aparece en el periodo contemporáneo y que, por su peso, vale constatar aquí para que próximos proyectos intelectuales y/o artísticos reflexionen sobre ello.

5.3.3.3.4. ESCUCHAR CON TODO EL CUERPO

Otra de las discusiones del periodo contemporáneo de las CPs está relacionada a las convenciones de escucha que se le proponen a este público imaginado. Estas convenciones de escucha, en el primer periodo, consistieron en una relación estándar de teatro, y quedó de manifiesto en la cita de Advis al inicio de este apartado. Desde el presente, Delgado —que, como se ha visto, desarrolló una visión bastante autocrítica de lo que compuso— enjuicia esta relación de teatro entre artistas y espectadores:

«Que es la misma idea que tenían los Quilapayún, y que siguen teniendo los Quilapayún, o que tenía Luis Advis, o incluso tenía Víctor Jara, en la época. [...] como de la ritualidad de ir a escuchar una obra, en silencio, tener esta verticalidad del escenario, o el artista, versus el público que tiene que estar en silencio en una actitud pasiva, o si no es pasiva, igual está en una pasividad corporal, donde el único ejercicio puede ser, en el mejor de los casos, crítico, a través del procesamiento de lo que está recibiendo en el escenario»

Delgado critica las convenciones de escucha que proponen las CPs a sus audiencias —que, según afirma, son las mismas que propone la NCCh— por la relación vertical —literal y figuradamente¹³⁵— entre los artistas y su público, donde los primeros emiten y los segundos reciben en una casi completa pasividad corporal.

Es interesante que, sin conocerse ni haber conversado sobre el asunto, otro compositor del periodo actual, Esteban Correa, se esté haciendo preguntas parecidas sobre las convenciones de escucha que proponen las CPs a su público y el lugar del cuerpo en estas.

«También algo que ponía dentro de esta discusión estética, dentro de la música contemporánea oficial, por decirlo así, es esta distancia que tiene con el cuerpo. O con el moverse. Si se habla de escucha, es como una escucha desde el cuello para arriba, y todo el resto del cuerpo es como algo que tiene que mantenerse inerte, necesariamente. (...) [Y los ritmos latinoamericanos son] una posibilidad de complementar la escucha. Porque cuando yo hablo de escuchar música, no estoy hablando necesariamente de escucharla así como usualmente se escucha en una sala de concierto, que es quieto y en silencio. Para mí la escucha es un ejercicio que puede involucrar, ciertamente, todo el cuerpo, eventualmente. Entonces, para mí los ritmos latinoamericanos tienen que ver con esta posibilidad, con la posibilidad de abrir un poquito el umbral, el umbral de escucha, abrirlo al resto del cuerpo. Sobre todo, yo creo, que por eso me llama la atención. Y es algo que, desde esa comprensión, yo creo que se le puede sacar hartito partido, desde el punto de vista artístico»

[Esteban Correa, Compositor]

Correa diferencia dos convenciones de escucha, habla de una *escucha del cuello para arriba*, y de una *escucha con todo el cuerpo*. El primer tipo de escucha corresponde a la música académica de tradición escrita, y, como define la imagen con la que la nombra, implica una quietud del cuerpo y una recepción en silencio, parecido a lo que más arriba indicaba Delgado. El segundo tipo de escucha, en cambio, «puede involucrar a todo el cuerpo», es decir, no admite solamente un procesamiento intelectual y no impone la pasividad del cuerpo bajo el cuello, y es más bien un tipo de escucha propuesto, entre otras, por las músicas de raíz latinoamericana.

¹³⁵ Por si quedan dudas: el escenario suele ser una tarima que se eleva por sobre el nivel del suelo, donde se ubica el público espectador, por lo tanto, quien está en el escenario está más arriba en la verticalidad del espacio. Por otra parte, la verticalidad puede entenderse como una metáfora de la jerarquía: estar por *sobre* alguien, o *arriba* de alguien, da a entender que quien está en lo alto detenta un poder o una autoridad *sobre* (de nuevo) quien está debajo.

Este autor sugiere que las CPs, al integrar elementos musicales provenientes de la tradición escrita y simultáneamente de la tradición folclórica de raíz latinoamericana, están también integrando ambas convenciones de escucha, aquella que se disfruta *del cuello para arriba* y también, eventualmente, *con todo el cuerpo*, complementándose ambos, y reflexiona que esta es una de las cuestiones que le llamó la atención del género y una de las ideas desde la que compuso.

Ello, ciertamente, representa una visión diferente a la de Delgado ante un mismo problema. Este último compositor es más lapidario al respecto, afirma que las CPs conllevan esa convención de escucha pasiva, de teatro, del cuello para arriba. Correa, en cambio, afirma que la inclusión de elementos musicales de raíz latinoamericana vienen a complementar aquellas convenciones de escucha y abren al público la posibilidad de un goce musical con el cuerpo entero. Esto último deja abiertas algunas preguntas, que aquí nada más se enunciarán: ¿escuchar con el cuerpo entero implica, necesariamente, bailar? ¿puede oírse y disfrutarse música no solo del cuello para arriba, sino con todo el cuerpo, desde la butaca de un teatro? ¿puede la inclusión de, por ejemplo, ritmos provenientes de danzas latinoamericanas evocar en sus oyentes el baile, conectar a sus cuerpos con el baile, de modo que puedan escuchar esa música con todo el cuerpo aunque no estén, literalmente, bailando?

5.3.3.3.5. GOCE CONTEMPORÁNEO

Finalmente, la última cita presentada expone otra de las discusiones que están marcadamente presentes durante el periodo actual de las CPs: la discusión con la música académica contemporánea de tradición escrita. Esta es compartida por los cuatro compositores aquí considerados como pertenecientes a este último periodo. Ya Correa relataba la composición de su CP en oposición al tipo de creación, obra y relación con el público que establece la así llamada *música contemporánea*. Gálvez, a su vez, se suma, reflexiona en una línea parecida.

«La composición de la cantata fue un proceso muy gozoso. Muy dado. Una cosa importante es que (...) yo me eduqué como compositor de música contemporánea. A eso le dediqué hartó tiempo. Entonces, los procesos de composición de este tipo de música son mucho más abstractos. Inmensurablemente más abstractos. Es una música cuya realización sonora responde a procedimientos muy racionalizados. Los resultados sonoros, muchas veces, son resultado de un laboratorio meramente intelectual. Hay una preeminencia del “pensar” en gran parte de la música

contemporánea. Esto la vuelve, además de una realización óptica, un profundo ejercicio de lógica organizativa en el sentido de su invención. Mozart no inventa la tonalidad en cuanto estructura; la tonalidad es un lenguaje único, común a Mozart y a todos los compositores. Eso no ocurre con la música contemporánea, donde el compositor frecuentemente inventa la estructura de su obra. Cuando compuse *Motivos de San Francisco*, retorné a los lenguajes comunes que son la modalidad y la tonalidad. Esto me liberó de un exceso de pensamiento»
[Gabriel Gálvez, Compositor]

Puede tomarse el discurso de Gálvez como un desarrollo de la imagen propuesta por Correa: una música para disfrutar *del cuello para arriba*, es decir, con la cabeza. La singularidad de la música contemporánea serían sus procedimientos racionalizados, los laboratorios intelectuales y lógicas organizativas de las que son resultado; la creación, cada vez, de un nuevo lenguaje para componer. Esta «preeminencia del pensar» se vuelve excesiva y constriñe al compositor, que buscó liberación en otro tipo de procedimiento creativo, que involucró lenguajes comunes, y que fue su CP. La cuestión del goce se repite en el caso de Correa:

«Me acuerdo de que en la resolución de ciertos pasajes yo, de repente, me paraba, y hacía gestos como quién mete un gol, como que me emocionaba. (...) Hubo mucha gente que me hizo comentarios de que le pareció una obra muy emocionante. Pero no estuve yo buscando, precisamente, de una manera un tanto maquiavélica: “ah mira, voy a componer esto, y de esta manera, para producir cierto efecto”, sino que buscaba yo emocionarme. Ciertamente. Muchas veces me pasa que compongo y no me genera mucho cuando compongo. Pero en esta obra, me acuerdo que me iba generando cosas. Emociones, y bastante intensas»
[Esteban Correa, Compositor]

La composición y la audición de las CPs son significadas como procesos relacionados al goce, y no así cuando se trata de música contemporánea. «Muchas veces me pasa que compongo y no me genera mucho cuando compongo», afirma un creador que ha dedicado años a ese tipo de música. Gálvez afirma que gozó al componer; Correa también, y además, que lo buscó, que buscó emocionarse mientras componía, apostando a que así llegaría a emocionar, asimismo, a su audiencia, cosa que, según ve, logró.

«El conservatorio está enmarcado y ceñido por una violencia epistémica, en términos de las artes, que es muy grande. Eso quiere decir que los cánones son muy importantes dentro de la enseñanza, y dentro del desarrollo educacional de la estudiante o el estudiante. Entonces, en ese sentido, es que muchos compañeros y compañeras que venían del mundo de la música popular, vieron bien

truncados sus desarrollos por parte de esta violencia epistémica. Entonces, particularmente yo te diría que más por un desarrollo de personalidad mía es que podía frenar, a través de la crítica, varios de estos golpes de violencia epistémica que venían de estos profesores y profesoras. Entonces, en particular me atreví a hacer una cantata fundamentando de que era una forma musical que se dio en un momento de apertura de la academia chilena en los años 70, y que por lo tanto sí se podían hacer otras cosas aparte de lo que se enseñaba enmarcado en el canon del conservatorio»

[Arnaldo Delgado, Compositor]

A lo anterior, Delgado agrega que la academia de la música contemporánea ejerce una violencia sobre quienes la habitan, un peso normativo que golpea, particularmente, a sus estudiantes. «Me atreví a hacer una cantata», dice, expresando cierta temeridad, esto es, enfrentando con valentía algo que presuntamente involucra riesgos y que es sabidamente temido.

«El departamento de música de acá de La Serena es bastante diverso. Hablando de mi experiencia en otras instituciones, como la misma Universidad Católica, me parece que por quizás una distancia con, precisamente, estos centros, acá en la Universidad de La Serena, precisamente su departamento de música, y sobre todos los últimos años, yo diría, tal vez la última década sobre todo, ha existido una actitud bastante desprejuiciada en términos de géneros, y de lo popular, y de otro tipo de expresión, como por ejemplo la música andina, que tiene harta presencia. (...) O sea, en ningún caso como que yo pensé: chuta, qué van a pensar, me van a ver raro porque, yo, compositor de la academia estoy haciendo una obra donde hay una guitarra eléctrica, y batería, con hartos visos populares. Realmente, o sea, puede ser tema, pero en un buen sentido. Me siento acá [en el Departamento de Música de la Universidad de La Serena] bastante libre. [...] Yo no sé si, en ese sentido, podría haber tenido la misma posibilidad habiendo desarrollado, por ejemplo, una carrera como compositor, en este caso, en Santiago. Acá, al menos, siento que se dan las condiciones necesarias como para que, en el caso de un público y de una recepción haya una buena acogida para este tipo de expresiones»

[Esteban Correa, Compositor]

Componer una CP en un contexto de conservatorio tradicional orientado centralmente a la música contemporánea de tradición escrita parece ser algo riesgoso y temible, según lo evocan los hablantes. Similar a Delgado, Correa, que se formó en la Universidad Católica (otro de los centros académicos abocado a aquel tipo de música), afirma que si hubiera estado allí, quizá no habría encontrado las condiciones de posibilidad legitimatorias para incursionar en una obra de ese tipo, y que, en cambio, sí las encontró en una universidad sin un enfoque de conservatorio, donde circulan músicas de otros tipos, como la de raíz folclórica, pero

también la contemporánea, todas, digamos, en convivencia. Las universidades sin enfoque de conservatorio se presentan como espacios heterodoxos, más libres y favorables a este tipo de creaciones que no calzan exactamente con el canon de la tradición escrita ni con la música popular anglosajona.

«Toqué bastante en la universidad, pero también marqué un distanciamiento respecto a lo que era la música académica. Yo no me metí mucho en lo que era orquesta, cámara, coro. No, no iba por ahí.

Pero, trabajé bastante en lo que era explorar y descubrir música latinoamericana, que dentro de la misma facultad no había muchas fuentes para aquello pero uno igual buscaba referencias de otros músicos, uno iba a conciertos...que coincidió con mi formación universitaria pero no fue parte de mi

formación universitaria en ese momento»

[Felipe Sandoval, Compositor]

También Sandoval, para finalizar con el cuarto compositor del periodo, afirma que tuvo que distanciarse de la academia (estudió en la Universidad de Chile) para incursionar en la música de raíz latinoamericana, confirmando que allí apenas si había espacio para ella, y tampoco, con ello, para las CPs.

6. CONCLUSIONES

6.1. RECAPITULACIÓN

Esta investigación comenzó como un interés general en estudiar las CPs desde un punto de vista sociológico. Tras la elección del marco teórico, la revisión de antecedentes y el contacto empírico con el campo, se decidió que una estrategia más eficiente era indagar en el mundo de la composición de este tipo de obras a través de sus actores, para, desde ellos, iluminar aspectos sobre sus actividades y convenciones (que son las tres partes constitutivas de cualquier MDA). Para este propósito, se trabajó con una metodología cualitativa orientada a captar las estructuras que organizan este mundo de la composición.

En términos muestrales, se trabajó con las obras que han sido instituidas como CPs, o bien, que han sido consagradas como tales. Además, se realizó un censo cualitativo de los compositores vivos de esas obras. En el caso de los difuntos, se armó un cuerpo de documentos con testimonios sobre ellos, y además se entrevistó a Eduardo Carrasco, quien estuvo cerca de sus procesos creativos en vida. Adicionalmente, se complementó con la voz de especialistas en la materia, y con una observación participante en un conjunto musical que cultiva este tipo de música.

Los compositores fueron tomados como puntos de acceso a los MDA que hicieron sus procesos creativos posibles, y el resto de la información como un contrapunto complementario a aquello. Con todo, se buscó reconstruir el mundo de la composición de las CPs desde las significaciones de sus mismos actores.

Muy en síntesis, se podría decir que se alcanzaron tres resultados principales: (i) un modelo de la estructura básica de actores del mundo de la composición de las CPs hasta ahora compuestas, (ii) un modelo de la sociogénesis del mundo de la composición de las CPs, (iii) y una presentación del desenvolvimiento histórico de la composición de CPs, que incluye un desarrollo sobre sus principales actores a lo largo del tiempo y también una propuesta de tipología de públicos imaginados en la composición de las CPs, la que a su vez permite organizar la historia de este tipo de obras en tres periodos.

Cada uno de estos tres resultados responde a su vez a cada uno de los tres objetivos específicos establecidos en el marco metodológico: sobre la estructura básica, la sociogénesis

y el desarrollo histórico, respectivamente, del mundo de la composición de las CPs. Todos ellos, en suma, permiten responder la pregunta de investigación. En el camino para alcanzar estos resultados, se obtuvieron varios hallazgos más, que son interesantes para los temas tocados en esta tesis y por ello igualmente se sintetizarán, a continuación, en estas conclusiones.

6.2. SÍNTESIS DE PRINCIPALES HALLAZGOS

6.2.1. OBJETIVO ESPECÍFICO UNO: ESTRUCTURA BÁSICA

El primer resultado principal constituye un modelo de la estructura básica de actores para las CPs hasta ahora compuestas. Este integra cuatro tipos de actor: compositores, intérpretes, otros que encargan, y escritores del texto.

Los compositores, por supuesto, son el actor central de este mundo de la composición, y actúan más o menos en solitario —reproduciendo la división del trabajo acostumbrada en la música de tradición escrita: el compositor compone en un momento, para que otra persona, un intérprete, la haga sonar en otro momento—. No obstante, como se vio, esta soledad es solo aparente, pues su acción supone e involucra la acción de otros.

Los intérpretes, en primer lugar, en una buena parte de los casos están presentes en el mundo de la composición de las CPs, y lo están de tres formas posibles: de manera pasiva (los compositores componen para ellos, según sus potencialidades y limitaciones como intérpretes concretos), de manera reactiva (los compositores los consultan sobre aspectos específicos de sus instrumentos), o de manera activa (los intérpretes asumen directamente una parte de la composición y/o arreglos de la obra). Es interesante que las integraciones reactiva y activa de los intérpretes casi siempre ocurre sobre la base de que los compositores no conocen suficientemente las posibilidades de los instrumentos de raíz latinoamericana, por lo que requieren del conocimiento experto de quienes son sus intérpretes.

Luego, están los otros que encargan, los que están presentes cuando, en efecto, la CP ha sido producto de un encargo. Estos encargos, como se vio, han obedecido a criterios políticos, o bien a criterios artísticos, en diferentes casos.

Finalmente, están quienes escriben el texto, que toman tres formas: primero, el escritor-compositor, que reúne las dos tareas en una misma persona; segundo, el escritor del texto como alguien distinto del compositor y que escribe algo original pensado específicamente para la obra musical; y tercero, un escritor o escritora que originalmente haya escrito un texto con un propósito diferente pero posteriormente el compositor lo toma y, por decirlo así, lo musicaliza. Al revés de la composición propiamente musical, este proceso suele ser más acompañado y consultado (al menos directamente): quien escribe se acerca a expertos y textos especializados sobre su tema para buscar opiniones e información.

Todo esto se sintetiza en el Esquema 1 presentado más arriba. La primera hipótesis principal alcanzada se resume en este modelo: cualquier proceso compositivo de una CP cuenta con esta estructura básica de actores, con alguna de las variaciones presentadas.

6.2.2. OBJETIVO ESPECÍFICO DOS: SOCIOGÉNESIS

El segundo resultado principal se sintetiza en el Esquema 2 y se refiere a la sociogénesis del mundo de la composición de las CPs, es decir, a la configuración de redes cooperativas (y consecuentes actividades y convenciones) que ofreció las condiciones de posibilidad para que la primera obra de la tradición de las CPs pudiera componerse y marcar con ello el hito que inaugura la forma de nominación —*cantata popular*— que une a esta tradición musical.

Este modelo se organiza en tres tipos de redes con las que Advis, el compositor de la CPSMI y primera CP, tuvo contacto en los años previos a su creación inaugural, posibilitándola.

El primer tipo es las redes del mundo musical de tradición escrita, que Advis integró de forma habitual como estudiante y como creador, y en la que, durante sus años de actividad, se dieron algunos debates que incitaban a los compositores a acercarse a lo popular, en dos sentidos: uno, entendido como argumento, como temas de interés o agitación popular (concebido desde la izquierda), y dos, entendido como música popular de raíz folclórica latinoamericana. Advis se desarrolló en esta red y, como se documentó, tuvo contacto con ambas posturas, por lo que se puede hipotetizar que vio a ambas formas de acercamiento como posibilidades legítimas para un compositor.

El segundo tipo de red es la del mundo musical popular. En este, ocurre algo similar al primer tipo de red, pero a la inversa: músicas y músicos populares, que trabajan con la raíz folclórica

latinoamericana, se acercan progresivamente a la música de tradición escrita, de modo que se integra a las convenciones de esta red la posibilidad de cuestionar al formato canción como el único permitido para su trabajo. Este acercamiento a la música de tradición escrita toma dos formas: una, como reflexividad formal sobre sus creaciones, y dos, como colaboración directa con compositores provenientes de aquella tradición de concierto. Según los testimonios y análisis disponibles, un punto de inicio de estas experimentaciones puede situarse en el trabajo de Violeta Parra, que influye a músicos populares y de tradición escrita, y a través de ellos, indirectamente, influye también a Advis para la creación de su CPSMI.

Finalmente, el tercer tipo de red es la del mundo artístico extramusical, que también integró Advis, a través de su trabajo como compositor para teatro, e igualmente como público de otras artes (como la literatura), y, en general, como un artista chileno que integra un campo cultural con otros más, junto a los que intercambió ideas. Las influencias de esta red para la creación inaugural de Advis tomaron tres formas: en primer lugar, intermediarios que acercaron a Advis a otros actores y/o referentes artísticos, que posteriormente serán parte de la CPSMI, algo que ocurrió tanto presencialmente (personas que llevan a otras) como no presencialmente (a través de la lectura); en segundo lugar, colaboraciones artísticas que lo estimularon a experimentar musicalmente, donde destacan, sobre todo, los encargos de música para teatro que venían con pies forzados, como componer música para contextos rurales (lo que involucró, varias veces, incluir música de raíz folclórica) y también sobre temas políticos; y en tercer lugar, sugerencias directas, desde conocimientos diferentes de la música, a la CP que componía, como fue el caso de personas con un mayor saber sobre la construcción de arcos dramáticos eficaces.

La distinción entre estos tres tipos de redes es en todo caso analítica, puesto que Advis, de los modos detallados más arriba y aquí resumidos, integró los tres más o menos simultáneamente, y el resultado de ello es su iniciativa de componer la obra que fundó la tradición de las CPs en Chile, lo que ha sido identificado como un hito indiscutido por todos los posteriores compositores y analistas de este tipo de obras incluidos en la muestra.

Este es el segundo resultado principal, pero adicionalmente, dentro de su desarrollo, se trabajó sobre la distinción entre la música de tradición escrita y la música popular situada en este MDA. Se vio que la distinción, si bien porosa y a veces imprecisa, tiene un fundamento

empírico en el caso de las CPs, puesto que sus actores la usan una y otra vez (aunque de forma mucho más determinante en los comienzos de su historia). A propósito de esto, se vio también que los vínculos identitarios de los compositores con estos tipos de música fueron más inclinados a la tradición escrita en el origen de las CPs, y más híbridos en el periodo actual. Adicionalmente, se constató que por *música popular*, en este MDA, suele entenderse música de raíz folclórica, y se ha vuelto una convención el hecho de que la música popular que debiera incluir una CP es esta. No obstante, en el periodo actual, esta convención ha comenzado a desafiarse discursiva y prácticamente, incluyendo otras manifestaciones musicales populares en combinación con la de tradición escrita.

Se trabajó también la importancia de la obra de Violeta Parra para las CPs, particularmente con las Anticuecas y El Gavilán. Esta última, como se argumentó, prefigura este género, con anterioridad a su fundación, constituyendo uno de los principales antecedentes que vinieron desde músicos populares. Hubo otros más, que aportaron Patricio Manns o Ángel Parra; como también hubo antecedentes desde músicos de la tradición escrita, con obras de Ortega, García, Becerra-Schmidt y también Falabella, cuyo discurso fue importante al respecto.

6.2.3. OBJETIVO ESPECÍFICO TRES: DESARROLLO HISTÓRICO

El tercer y último resultado principal constituye el trabajo referido al desarrollo histórico del mundo de la composición de las CPs. Esto se hizo en tres partes: (i) se identificaron dos actores histórico-transversales, el Estado y la universidad; (ii) se desarrollaron algunos de los actores históricos más importantes (no todos, por supuesto, por razones de espacio y recursos limitados); y (iii) se identificaron los públicos imaginados por quienes compusieron las CPs, que se interpretaron como un actor más (quizás inmaterial, pero con efectos bien concretos en la creación de las obras), y en base a ello se propuso una periodización de la historia de las CPs. Este último es uno de los principales hallazgos alcanzados en esta investigación: una tipología de los tres periodos en la historia de las CPs, en base a los tipos de público que se imaginaron los compositores al crear sus obras.

En primer lugar, como se dijo, están el Estado y la universidad. El Estado se hace presente en el MDA de las CPs a través de toda la institucionalidad cultural que impulsa desde el segundo tercio del siglo XX, que posibilita el desarrollo de la música de tradición escrita y

también algunos lugares de encuentro entre esta y la música popular de raíz folclórica (como el Instituto de Extensión Musical, la Revista Musical Chilena, y la Escuela Musical Vespertina de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile). Bajo esta empresa de desarrollo cultural se fortalecieron también las universidades, y particularmente sus esfuerzos sobre el arte y más específicamente la música. La formación de compositores, el empleo de músicos como trabajadores del arte con un respectivo sueldo —unos y otros futuros protagonistas del MDA de las CPs—, favoreció el desarrollo de este tipo de obras. Una vez originado el género, tanto el Estado como la Universidad mantienen y renuevan su apoyo como soporte para la continuidad de la creación de CPs. Previo al golpe y posterior a la CPSMI, se gesta en la universidad una nueva generación de la NCCh, cuyos músicos serán parte importante del segundo periodo de las CPs. Tras el golpe de Estado, la mayoría de estos apoyos se suspende (solo se mantiene el hecho de que Advis se queda en Chile y como profesor universitario), y quizá la acción más relevante del Estado fue exiliar a la mayoría de los músicos que trabajaron CPs.

Tras la recuperación de la democracia, la acción del Estado prosigue de forma similar, con la novedad, esta vez, de que se impulsan los Fondos de Cultura, que algunos de los compositores del periodo reciente se han adjudicado para llevar adelante sus CPs. Por otra parte, la universidad también mantiene su centralidad en este nuevo periodo. Un asunto interesante es la relevancia que la universidad tiene para las CPs. La totalidad de sus compositores ha tenido una relación importante con esta institución, sea como estudiante o como profesor; y, en cualquier caso, gran mayoría ha ocupado uno u otro rol (9 de 10, el primero, y 7 de 10, el segundo). Estudiantes encontraron instrucción y redes de colaboración institucional universitarias que, según sus propias voces, fueron clave para decidirse a componer. Profesores, a su vez, ingreso económico, flexibilidad de tiempo para componer y en el mejor de los casos también una valoración académica de su creación artística. Y unos y otros contaron con una potencial comunidad de auditores alrededor de la universidad, como también redes que involucran a intérpretes con habilidades de lectoescritura musical fluida, puesto que las CPs son obras que se trabajan mayoritariamente con partitura (el Quilapayún constituye una notable excepción a esto, en el sentido de que algunos de sus miembros no leían música con fluidez). Durante toda su historia, la Universidad de Chile ha sido central para este tipo de obras, seguida, en la actualidad, por la Pontificia Universidad Católica de

Chile. Luego, es interesante destacar a otras en cuyas aulas han circulado colectivos y grupos de estudio sobre las CPs, como la UMCE, la UAHC, y ARCIS.

En segundo lugar, se desarrollaron algunos actores históricos de relevancia mayor dentro del mundo de la composición de las CPs. Se escogieron tres: Luis Advis y su CPSMI, la NCCh, y el Quilapayún. Hay más, como se ya se ha dicho, pero estos tres son los más nombrados tanto por los compositores de la muestra como por la bibliografía especializada.

La CPSMI que compuso Advis ha sido nombrada una y otra vez como el hito fundante de las CPs, que marca un cambio importante en el desarrollo del proceso artístico entonces en curso, de modo que su estreno reordena los márgenes de lo posible para un compositor, ofreciendo el germen de un lenguaje nuevo y la oportunidad, según los propios creadores que vivieron ese estreno, de fundar una nueva tradición. Más adelante en el tiempo, compositores de todo momento histórico han nombrado a Advis y su obra como actores clave, con quienes dialogaron creativamente pero que también les permitieron, a través de la fundación del género, la composición de sus propias obras.

La NCCh, en tanto, es referenciada con una frecuencia e importancia similar. No obstante, si se toma a las CPs con la perspectiva histórica que esta investigación propone, no queda del todo claro (en el marco del desarrollo bibliográfico actual) cuál es el lugar de la NCCh en las CPs. Para precisar esa relación, entonces, se indagó primero en qué se entiende por NCCh. El trabajo de terreno y la revisión bibliográfica permitieron encontrar dos acepciones del término: la NCCh como movimiento histórico musical, y la NCCh como sonoridad. Se desarrollaron ambas y se buscó cuál es la relación de una y otra con las CPs.

La NCCh como movimiento histórico musical, se propuso, inicia en 1965, con la Peña de los Parra (lugar predilecto de encuentro, influencia mutua, y compenetración, de modo que permite al MDA de la NCCh tomar forma), y termina en 1982 con el lanzamiento del disco *La revolución y las estrellas* de Quilapayún, que representa el quiebre de las relaciones estéticas, políticas y económicas de estos músicos con el PCCh. Como se vio, se toma este hito como final del movimiento porque hasta entonces la relación de los músicos con ciertas organizaciones de izquierda, y especialmente el PCCh, era fluida y bidireccional, y el quiebre particular del Quilapayún con este partido representa un importante cambio de paradigma para estos músicos, que ya hace más difícil hablar, justamente, de que lo que venía siendo la

NCCh como movimiento aún existía. Primero, hubo un quiebre estético musical, con el que su música se aleja de la vocación de propaganda, y comienza la búsqueda de una nueva sonoridad, para lo que se vuelca cada vez más al trabajo con compositores y se acercan a la música académica contemporánea. Se identificó una transición musical que va desde 1979, con su disco *Umbral*, hasta el hito de quiebre en 1982. Segundo, hay un quiebre político económico, pues con *La revolución y las estrellas* finaliza la participación del Quilapayún con DICAP, la casa de discos del PCCh, y con ello sus relaciones económicas; pero también aparecen desencuentros políticos, puesto que estos músicos desarrollan una visión crítica de los socialismos reales y particularmente del estalinismo (que el PCCh defendía); todo lo que, dicho en la voz del Quilapayún, se puede sintetizar como una reubicación de lo político dentro de lo cultural (y ya no, como antes, de lo cultural dentro de lo político). Se constata que uno de los caminos que el Quilapayún encuentra para andar este camino propio es precisamente retomar su trabajo con las CPs: estas son acaso su vía para salir de la NCCh. Así, tomada la NCCh como movimiento histórico musical, puede decirse que esta es fundamental para las CPs, porque en su seno nacen, pero también que si bien las CPs son algo nacido de la NCCh, son algo que luego la desborda y pasa a ser otra cosa, algo que la trasciende y termina por autonomizarse. Se ejemplifica este proceso con obras del periodo final de la NCCh: *Luz Negra*, y *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei*.

La NCCh como sonoridad, por su parte, ha sido usualmente caracterizado como una que reúne tradición, renovación e innovación. Adicionalmente, dos características distintivas de esta mezcla son (1) el trabajo con la tradición musical latinoamericana, y (2) la cooperación entre compositores académicos y músicos populares. Lo primero, si bien se desarrolla en detalle en el apartado correspondiente, puede sintetizarse como un uso distintivo de la música de raíz latinoamericana, tanto con respecto a la diversidad e hibridez de géneros subcontinentales, como a la instrumentación empleada y su uso, que conllevó una incursión en obras instrumentales y un desarrollo del virtuosismo en la interpretación de estos instrumentos. Lo segundo se trata de una cooperación entre compositores académicos y músicos populares, lo que implica el nacimiento de nuevas formas, la incorporación de nuevas técnicas y novedades instrumentales; un trabajo conjunto con la música de tradición escrita desde la música de raíz latinoamericana, en suma, que no es redondamente ni una ni la otra. La NCCh como sonoridad parece ser algo autónomo de ambas tradiciones, algo que

lleva nombre propio y que es otra cosa, una sonoridad singular. Descrita así, entonces, se concluye que la NCCh como sonoridad es algo que sobrevive en las CPs hasta su actualidad y durante toda su historia. Y en síntesis, puede verse que la relación de la NCCh con las CPs es esta: si se la considera como movimiento, las CPs trascienden la NCCh y se autonomizan de ella; pero si se la considera como sonoridad, la NCCh perdura en las CPs. Ayer, las CPs formaban parte de la NCCh, y hoy, en cambio, es la NCCh la que forma parte de las CPs. Y hasta podría decirse que las CPs son, de hecho, una expresión de la sonoridad que sobrevive al movimiento de la NCCh.

Adicionalmente, se vio que esta sonoridad termina siendo significada como parte de la identidad musical chilena, de modo que evoca un significado nacional, chileno; evocación que, asimismo, está también presente en las CPs.

Luego, el Quilapayún, que es el tercer actor histórico desarrollado en esta tesis. Este conjunto musical comparte la misma importancia referencial que los otros actores históricos tratados aquí (en el sentido de que es mencionada con frecuencia y relevancia por la bibliografía y otros compositores), pero además puede decirse que tiene una importancia empírica: ha protagonizado al menos la mitad de la historia de las CPs, sosteniéndola y desarrollándola en una porción considerable. Surgido como conjunto de música popular de raíz folclórica, trabajó la sonoridad de la NCCh ya descrita, y se interesó progresivamente por la música de tradición escrita, mostrando una temprana vocación por mezclar tradiciones musicales diferentes, para lo cual durante toda su carrera trabajó con distintos compositores. Algunos de estos últimos han declarado que el interés en esa mezcla es mutuo: hay un potencial de experimentación que abre un nuevo contexto, que no es ni la música de raíz latinoamericana ni la música académica contemporánea. Así, además de inaugurar —como intérpretes y mediadores— el género CP y darle continuidad durante una buena cantidad de años, marcan nuevos hitos y amplían sus alcances técnicos, particularmente con sus trabajos desarrollados en la época del exilio, cuando se animan a un diálogo cada vez más estrecho con la así llamada música contemporánea. Adicionalmente, el Quilapayún se mantiene vigente como influencia para la producción actual de CPs, toda vez que los compositores recientes continúan posicionándolo como uno de sus principales referentes e interlocutores estéticos; esto es, los mantiene presentes en la producción contemporánea de CPs.

Finalmente, y en tercer lugar, el estudio del desarrollo histórico del mundo de la composición de las CPs cierra con el análisis de sus públicos imaginados. Como se ha dicho, este análisis permitió periodizar la historia de las CPs en tres lapsos: (i) el primero, desde 1970 a 1973, que imagina al *pueblo* como su público; (ii) el segundo, desde 1973 a 1989, imagina a un *público abstracto y anónimo*; y (iii) el tercero, desde 2014 hasta el presente, imagina a *comunidades acotadas* como su público. En cada caso, se presentaron los tipos ideales de público imaginado y su correspondiente respaldo empírico, así como también se constataron las principales discusiones que se dieron dentro del mundo de la composición de cada uno, o dicho de otra forma, las tensiones que los dinamizaban.

El primer periodo comienza con la CPSMI en 1970. Su tipo ideal de público imaginado es el pueblo. Se rastrearon documentos y testimonios que permitieron identificar cuál es el público que se imaginó Advis con su CPSMI, y se encuentra que, en efecto, imaginaba un público popular, que probablemente no frecuentaba el teatro, y al que, sin embargo, quería llevar el teatro. Quilapayún, a su vez, está en ese entonces buscando acercar su propia música a la tradición escrita y acercar la música de tradición escrita al pueblo, para lo que emprende, durante años, el esfuerzo por «reinventar la pólvora», como le llaman, esto es, redescubrir fórmulas musicales que ya están estandarizadas hace décadas, si no siglos, a través de sonidos cercanos para una audiencia popular latinoamericana, para así abrir los horizontes de escucha al pueblo, en lo que denominan como objetivos culturales-políticos.

Los actores de este mundo de la composición durante este primer periodo más o menos compartían aquel público imaginado y aquellas intenciones, pero al mismo tiempo tenían discusiones. Estas, en general, se preguntaban sobre el rol del arte en el contexto del gobierno de la Unidad Popular, y ponían al centro, cada vez, al principal concepto del periodo: el pueblo. Existía un medio para debatir, que hacía a estas discusiones entre diferentes actores algo posible (una cosa que es menos clara en los periodos posteriores). Se identificaron tres tipos de debate en este periodo: uno sobre la pertinencia de la inclusión de música de tradición escrita en una música dirigida al pueblo (esto es, si era o no una obra elitista); un segundo sobre si es o no válido artísticamente, y hasta qué punto, usar panfletariamente la música; y un tercero sobre cuál es la relación que ha de tener una obra con el pueblo: no es lo mismo que sea *sobre* el pueblo, que *para* el pueblo, ni hecha *por* el pueblo. Se ejemplifican estas

tres tensiones con las discusiones y contrastes que hubo entre las obras CPSMI de Advis y *La Población* de Víctor Jara.

El segundo periodo comienza con el golpe de Estado de 1973, que además de exiliar a la mayor parte de estos músicos a distintas partes del mundo, hace desaparecer el medio de discusión existente, de modo que los actores que prosiguen en esta historia actúan más bien aislados. La circunstancia del exilio vuelve al público imaginado algo mucho más abstracto, un todo heterogéneo, global, ante el que, además, existe en muchos casos una barrera cultural e idiomática. Todo ello hace que este público se anonimice para los compositores. Esto, según quienes lo vivieron, les entregó limitaciones y libertades. Limitaciones por el extravío del referente, pero libertades porque pudieron moverse con mayor independencia. Hubo, en suma, nuevas condiciones para la creatividad, y estas son las que explican en parte las innovaciones en materia musical del periodo, como por ejemplo el mayor diálogo con la música contemporánea.

A pesar de esta situación insular, sí se dieron debates al interior de cada isla. La mayor de ellas, el Quilapayún, discutió sobre sí misma, sobre su presente y su pasado. El principal debate que dio en este periodo fue sobre si reproducir el gusto acostumbrado o desafiarlo. Se preguntaban si era apropiado o no presentar tal o cual música ante tal o cual público. En unos y otros lugares —teatros o estadios, festivales políticos o escenarios de nicho artístico— se preguntaban si cantaban al pueblo o a este nuevo público anonimizado y abstracto, y si era pertinente hacer tal o cual cosa. Ante ello, el discurso que sostuvo la continuidad de nuevas CPs fue apostar por desafiar el gusto acostumbrado, hacer la música que querían hacer y ponerla en un escenario sin cuestionarse qué están haciendo. Esta postura fue importantemente impulsada por Patricio Wang. Por otra parte, y por fuera del Quilapayún, hubo otra isla, que está constituida por Alejandro Guarello y su *Cantata de los derechos humanos* (1979). En esta, en cambio, se ve una tendencia a la reproducción del discurso típico del primer periodo: su compositor tuvo consciencia de que se trataría de una obra fácil de oír, más bien natural y popular, en sus palabras.

El tercer periodo se inicia en 2014 tras un importante silencio del género. Su público imaginado es, ahora, distintas comunidades acotadas. Estas son, en términos de cantidad, delimitadas, y en términos de cualidad, amplias: si no se alcanza cuantitativamente un público

masivo, cualitativamente la obra ha de ser accesible para él. Se compone para un público general y no necesariamente especializado (algunos hacen analogías con formatos como el mural o la sinfonía). Los casos concretos van desde una comunidad de auditores alrededor de una universidad regional hasta un movimiento social particular. Ya no se trata de un público global y abstracto, ni de un pueblo nacional en general, sino de una colectividad con límites más o menos establecidos.

Se trata de un momento en el que, de nuevo, no hay un medio para discutir, no hay conversación entre contemporáneos. Los compositores apenas si se conocen. Ahora bien, estas discusiones ya no están centradas en una isla mayor, como fue el Quilapayún. De todas formas, sí se hallan problematizaciones, argumentos y posturas sobre el género, pero no una conversación entre los distintos autores que comparten un presente creativo. Las reflexiones las da cada quien por su cuenta, en su propio proceso. Y estas, en general, suelen tomar dos direcciones: una, con respecto al pasado de las CPs, y dos, con respecto a la música académica contemporánea.

Dicho esto, se identificaron cinco tipos de discusión abiertos en este último periodo.

El primero tiene que ver con la supervivencia del discurso sobre el público que hubo en el primer periodo de las CPs, el pueblo, discurso que sobrevive como añoranza, de modo que se intenta reproducir, pero su reproducción es imperfecta, dicen los compositores, porque las condiciones de vida y de escucha ya no son las mismas que las de aquel primer periodo. No obstante, esto arroja un hallazgo importante: la aspiración de componer para el pueblo, que es característica y hegemónica durante el primer periodo, sobrevive durante el segundo y el tercero, en un lugar secundario, pero presente; durante toda la historia de las CPs ha sobrevivido la aspiración de componer para el pueblo.

El segundo tipo de discusión reflexiona sobre qué es lo popular de las CPs, tanto ayer como hoy. Para entrar en esto, esta investigación sistematizó qué ha sido lo popular en las CPs (muy en síntesis: instrumentos, intérpretes, técnicas compositivas, canciones, textos y públicos imaginados), y se constataron, además, cuáles son las críticas y consecuentes innovaciones que a esto han hecho los compositores del periodo reciente: algunos buscan ampliar su concepción de lo popular (trascendiendo la exclusiva y acostumbrada acepción

izquierdista del término), y otros actualizarla a lo que se podría llamar *lo popular de hoy*. Ambos caminos llevan a resultados sonoros novedosos.

El tercer tipo de discusión se dio en torno a si es o no utilitario el uso del folclor que se ha hecho en las CPs. Esta discusión está vinculada a una revisión crítica de esta estética, que se ve cercana al proyecto de regímenes autoritarios, como el estalinismo y el nazismo. De cualquier forma, es una discusión meramente enunciativa, pues no se han compuesto obras a partir de este discurso. No obstante, por su importancia, se incluyó entre los hallazgos.

El cuarto tipo de discurso es sobre las convenciones de escucha que propone la música de las CPs. Hay quienes afirman que se trata de una relación estándar de teatro, vertical, con un público en silencio y actitud pasiva, como también hay otros que defienden que la inclusión de elementos provenientes de las danzas tradicionales latinoamericanas involucran no solo una audición *del cuello para arriba*, sino que una audición *con todo el cuerpo*, lo que no solo complementa sino que trasciende al tipo de escucha propia de la música académica tradicional.

El quinto y último tipo de discurso abierto sobre las CPs del periodo actual se entabla más directamente con la música académica contemporánea de tradición escrita. Aquí se ve una coincidencia mayor entre todos los compositores del periodo que han sido entrevistados. Esta discusión pone en contraste los procesos compositivos de las CPs y los de la música contemporánea. Desde este punto de vista, se ve que esta última —en la que todos los compositores del periodo actual han sido formados— les ha llevado a una especie de pérdida del goce, producto de procedimientos excesivamente racionalizados, laboratorios intelectuales y lógicas organizativas que conllevan una preeminencia del pensar, pero una pérdida del disfrute. La composición de CPs, por contraste, se relata como un proceso gozoso y deseante, un refugio del disfrute para ciertos compositores. Adicionalmente, este viraje con respecto a la academia mostró en algunos discursos un peso normativo que hace resentir el desvío con respecto al canon musical escrito contemporáneo.

6.3. CIERRE, OTROS APORTES Y POSIBLES INVESTIGACIONES FUTURAS

Con lo sintetizado en el subapartado anterior quedan suficientemente abordados los tres objetivos específicos, y con ellos, el objetivo general de esta investigación. Este último es caracterizar al mundo de la composición de las CPs según su estructura básica, su sociogénesis y su desarrollo histórico (considerado hasta 2018, porque ese año se realizó el terreno). El modelo de la estructura básica de actores de la composición de CPs permite comprender la estructura elemental que subyace a cualquier proceso de composición de CPs; el modelo de sociogénesis permite una comprensión cabal del proceso en el que se configuraron los actores que hicieron socialmente posible la institucionalización de las CPs como una tradición musical; y el desarrollo de los principales actores históricos junto con la tipología de los tres periodos en la historia de las CPs permite ordenar el desenvolvimiento de este mundo de la composición en perspectiva diacrónica, posibilitando observar su evolución, sus condiciones de posibilidad, sus consensos pasajeros y los puntos de tensión que dinamizaron y probablemente seguirán dinamizando los cambios. Así, entonces, si se suma toda esta descripción, explicación y comprensión del objeto, con su consecuente respaldo empírico y bibliográfico, queda caracterizado el mundo de la composición de las CPs en Chile.

Dicho esto, también conviene destacar que en el camino se produjeron algunos aportes adicionales. Uno de ellos es que la construcción de la muestra conllevó la creación de un listado de las CPs existentes hasta el 2018, con criterios claros de inclusión y exclusión, algo que no existe en el actual estado del arte. Igualmente, y desde luego, es un aporte a la discusión académica el hecho de que se produzcan, para este estudio, fuentes propias, lo que asegura una cierta base de potencial información novedosa.

Asimismo, no había existido hasta ahora un abordaje sociológico de las CPs que se haga cargo de su reconocimiento como una tradición de mediana duración en la historia musical chilena, como también de su autonomía y especificidad. Como se vio en los antecedentes, sí hay bibliografía que reconoce a la composición de CPs como un proceso constante y de mediano plazo desde su fundación en 1970 hasta la actualidad (Orrego Salas, 1985; Carrasco, 1988; Norambuena et al., 2008; Cerda, 2017), y que también reconoce la autonomía del concepto de CP, como algo específico y diferente de una cantata a secas, sin apellidar (Torres, 1980; Orrego Salas, 1985; Norambuena et al., 2008; Guerrero, 2013; Cerda, 2017). No obstante, esta investigación representa dos aportes inéditos en relación a tal estado del arte.

Uno es que lo aborda desde una perspectiva sociológica¹³⁶. Y el otro es que se hace cargo empíricamente de estas afirmaciones. Los textos que han hablado así de las CPs —como un proceso constante, autónomo y vivo hasta la actualidad— no han abordado de forma empírica esas ideas, y un ejemplo de ello es que las obras de las últimas dos décadas prácticamente no han sido nombradas en la bibliografía. Esta investigación no solo las contempla, sino que produce información sobre ellas, trabaja con sus compositores, conversa con ellos y analiza sus discursos. Eso es también un aporte inédito.

Para finalizar, se nombrarán algunas líneas posibles de investigación en el futuro, que se dejaron atisbar durante el desarrollo de este trabajo.

Parece haber un vínculo entre CPs y movilizaciones sociales. Puede establecerse un paralelo histórico entre los momentos en los que más movilización social (o algidez política) ha habido con aquellos en los que más se han compuesto CPs: el gobierno de la Unidad Popular, las movilizaciones alrededor de 1980 durante la dictadura, y los ciclos de movilizaciones ocurridos durante la década del 2010 en Chile. Estos coinciden con las fechas en que más se ha concentrado la publicación CPs en discos. Este dato es provocador para estudiar más a fondo el vínculo entre la política y estas producciones culturales, las CPs¹³⁷.

También, existe una curiosa semejanza entre algunos discursos sobre las CPs y los discursos etapistas del desarrollo a mediados del siglo XX. Esto, en el sentido de que se debía imitar el recorrido económico que los países considerados desarrollados habían hecho para llegar a su estado actual, etapa a etapa, para que así, los entonces países subdesarrollados, pudieran alcanzar el desarrollo. En el caso de las CPs, esto es parecido al discurso que en algún minuto propuso Quilapayún sobre las CPs, sintetizado en el concepto de «redescubrir la pólvora»: volver a fórmulas compositivas ya sabidas hace tiempo por la tradición escrita europea, pero a partir de nuestra instrumentación y ritmos locales, de modo que la sociedad se

¹³⁶ Como se ha visto a lo largo del texto, el único aporte desde esta disciplina a la discusión sobre las CPs ha sido el trabajo de Karmy (2011a, 2011b, 2014), quien ha estudiado CPs específicas, mas no a la tradición entera, considerándola como un proceso histórico de mediana duración.

¹³⁷ Igualmente, hay un vínculo entre algidez política e interpretación de CPs. Durante las movilizaciones del 2019, por ejemplo, se montó la CPSMI en varias ocasiones. Una de ellas la hizo el coro femenino Femme Vocal. Hubo otras montadas por conjuntos diversos, algunos más organizados y teatralizados, otros de forma más espontánea (se tocaba la sección *Vamos Mujer* desde un balcón frente al parque forestal de Santiago, mientras abajo había una concentración de gente intentando mantenerse en las calles a pesar de los carabineros que con vehículos lanza agua buscaban expulsarles). El autor de estas líneas asistió, con curiosidad, a la presentación de estas interpretaciones.

familiarice, paso a paso, con las formas más complejas que propone la tradición europea escrita de la música. ¿Hay acaso un vínculo entre discursos económicos y culturales en lo que respecta a los problemas entre centros y periferias dependientes? O ¿puede entenderse a las CPs como un producto cultural de las economías dependientes de América Latina? Es posible, y sería interesante indagar en ello a partir de este caso, el de las CPs¹³⁸.

Está, también, el hecho de que todos los compositores de las CPs así consagradas son hombres. Esto se empalma a un hecho que ya se ha estudiado, que es la masculinización de la NCCh (que, como se vio, si se le considera en tanto que sonoridad, sigue aún presente en las CPs). Pero no está demás constatarlo aquí, como una provocación para futuros estudios que crucen CPs y género.

Con el conocimiento producido, sería bueno que futuros trabajos vuelvan sobre obras cercanas las consideradas, pero aquí, por motivos prácticos ya explicitados, excluidas de la muestra, como *Recados de Gabriela Mistral* (1996), *La rosa de los vientos* (1999) o *Cantata Mapudungun* (2012), entre otras, para revisar su relación con la historia de las CPs. Estas son obras similares, que sugieren un parentesco, y su análisis, quizá, podría aportar nuevas pistas al estudio de esta tradición.

Por último, está la cuestión de la definición: ¿qué es una CP? Aquí hay que diferenciar dos planos, el musicológico y el sociológico. Desde el primer punto de vista, y según los antecedentes disponibles, las características más recurrentes de las CPs serían (i) su extensión temporal mediana (Norambuena et al, 2008; Guzmán, 2011; García, 2013), y (ii) la fusión de elementos de la música docta con otros de la música tradicional popular (Norambuena et al, 2008; Guerrero, 2013; Valenzuela, 2016). A esto, algunos suman su carácter de música intermedia (Guzmán, 2011), y de centrarse temáticamente en la denuncia política (Guerrero, 2013). Adicionalmente, las CPs no son equivalentes a cualquier obra de gran formato realizada en el marco de la NCCh (Cerdeña, 2017), y también conviene diferenciar entre ciclos de canciones, música académica de compromiso, y CPs (Torres, 1980; Orrego-Salas, 1985). Esto es lo que puede concluirse desde la bibliografía. Pero estas son caracterizaciones de tipo musicológico en las que esta investigación no pretende entrar.

¹³⁸ Desde un punto de vista crítico, podría preguntarse ¿por qué no considerar, mejor, a la CP y a cualquier expresión local, como un camino propio, singular, contemporáneo al resto del mundo —no atrasado— y sin etapas preestablecidas?

En cambio, desde el punto de vista sociológico, los datos producidos y analizados aquí sí permiten concluir es que las CPs constituyen una tradición de composición chilena, específica y diferente de otras, caracterizada por referentes claros con los que los nuevos compositores dialogan, y también por algunas convenciones (es decir, maneras de hacer instituidas) a las que se remiten, reutilizándolas y desafiándolas, cada vez. El detalle de esos referentes y de esas convenciones pueden encontrarse en los resultados de este texto. Esta conclusión implica que las CPs, en efecto, constituyen un proceso sostenido y de mediana duración en la historia musical chilena, y que también su concepto definitorio, el de CP, tiene una autonomía (con respecto a otros, como por ejemplo el de "cantata" a secas). Lo que puede concluirse desde la perspectiva sociológica es esto: existe la CP como un hecho social de mediana duración en la historia de la música chilena, como una tradición viva que contempla determinados autores y una serie de convenciones disponibles. La CP es una tradición musical socialmente instituida, y con ello, real.

Se la ha *caracterizado*, entonces, desde un punto de vista musicológico, y ahora, con el aporte del presente texto, también desde uno sociológico. Pero no se la ha *definido*. Y quizá sea mejor no hacerlo, al menos en términos musicológicos, porque definirla arriesga ser definitivo y cerrado. Las CPs han mostrado que, obra a obra, desafían a su pasado y tensionan su tradición. Proponen novedad. La novedad y la definición no siempre se llevan. Quizás sea mejor así.

De cualquier forma, y sin perjuicio de lo anterior, sería posible un ejercicio empírico de sistematización de aquello que, en el presente, las y los compositores y especialistas entienden por CP. Ello correspondería a una investigación diferente de esta, que quizás en el futuro, si se halla financiamiento, o si alguien más desea hacerlo, se emprenda.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Advis, L. (1998). Historia y características de la Nueva Canción Chilena. En S. C. Autor, *Clásicos de la música popular chilena : 1900-1960* (págs. 20-30). Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Advis, L. (1999). *Santa María de Iquique. Cantata Popular*. Santiago: SCD.
- Aguirre, F. (1977). Significado literario y alcance político de la nueva canción chilena. *Cuadernos Hispanoamericanos*(328), 5-31.
- Amaiquema, F., Vera, J. A., & Zumba, I. (2019). Enfoques para la formulación de la hipótesis en la investigación científica. *Conrado*, vol. 15, 354-360.
- Araucaria de Chile. (1978). Discusión sobre música chilena. *Araucaria de Chile*(2), 111-173.
- Arenas, D. (2012). *Advis en cuatro movimientos y un epílogo*. Santiago: SCD.
- Ayo, N. (2014). La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros* (págs. 201-218). Santiago: Ceibo.
- Barraza, F. (1973). *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Quimantú.
- Barraza, F. (1978). Música chilena e identidad cultural (entrevista a Gustavo Becerra). *Araucaria*(2), 97-109.
- Barraza, F. (1983). Canto nuevo: vieja obsesión por decir verdades. *Mensaje* (32(317)), 135-137.
- Becerra-Schmidt, G. (1985). La música culta y la Nueva Canción Chilena. *Literatura chilena, creación y crítica*, 14-21.
- Becerra-Schmidt. (1985). La música culta y la Nueva Canción Chilena. *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 14-21.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becjer, H. (2004). *Jazz places*. en Andy Bennett and Richard A. Peterson, eds., *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2004; pp. 17–27.
- Bennet, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 223-234.
- Bressière, B. (1980). *La nouvelle chanson chilienne en exil*. Plan de la Tour, Provence, Editions d'aujourd'hui.

- Cabezas, M. (1977). The Chilean New Song. *Index on Censorship*, 6(4), 30-36.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago: LOM.
- Cánepa-Hurtado, G. (1981). *Violeta Parra y sus relaciones con la canción de lucha latinoamericana*. Berlin West: Tesis doctoral.
- Cánepa-Hurtado, G. (1983). La canción de lucha de Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973. Esbozo de sus antecedentes socio-históricos y categorización de los fenómenos atingentes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, IX(17), 147-170.
- Carrasco, E. (1982). *La Nueva Canción en América Latina*. Santiago: CENECA.
- Carrasco, E. (1988). *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL.
- Carrasco, E. (2003). Exilio musical en Francia. *Revista Musical Chilena*, 74-77.
- Carrasco, E. (2003). *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL.
- Carrasco, E. (2005). Después te escribo más largo. *Revista Musical Chilena*, 128-129.
- Carrasco, E. (2010). *Conversaciones conmigo mismo*. Santiago: Catalonia.
- Catalán, C. (1980). *El canto popular en los canales de difusión en 1980*. Santiago de Chile: Documento de trabajo CENECA.
- Clouzet, J. (1975). *La nouvelle chanson chilienne*. París: Seghers.
- Comité Editorial de la Revista Musical Chilena. (1958). Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares. *Revista Musical Chilena*, 71-77.
- Concha, O. (1995). Violeta Parra, Compositora. *Revista Musical Chilena*, 71-106.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*. Santiago: Observatorio Cultural.
- Crichigno, P. (2014). La quena llega a la universidad. En S. Aballay, & C. Avendaño, *Confluencia de saberes: institucionalización de la música popular en la academia* (págs. 289-313). Villa María, Argentina: EDUVIM.
- Díaz, P. (2000). La poesía trovadoresca en la canción popular chilena. *Revista Musical Chilena*, 66-75.
- Díaz, P. (2007). *El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical*. Santiago de Chile: Universidad Bolivariana.

- El Mercurio. (2010). *Músico de Quilapayún reparte composiciones contemporáneas por Chile*. Obtenido de EMOL: <https://www.emol.com/noticias/magazine/2010/10/01/438868/musico-de-quilapayun-reparte-composiciones-contemporaneas-por-chile.html>
- Epple, J. A. (1979). Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra. *Cuadernos Americanos*, CCXXIV(3), 232-248.
- Epple, J. A. (1985). Bibliografía básica sobre la nueva canción chilena y el canto nuevo. *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 70-71.
- Epple, J. A. (March de 1984). Violeta Parra: The founding voice of the New Latin American Song Movement. *ECHRLA Newsletter*, 11-12.
- Facultad de Artes, Universidad de Chile. (2022). *Convocatoria XXII Festival Internacional de Música Contemporánea*. Obtenido de Facultad de Artes, Universidad de Chile: <https://artes.uchile.cl/convocatorias/186374/convocatoria-xxii-festival-internacional-de-musica-contemporanea>
- Falabella, R. (1958). Problema estilístico del joven compositor en América y en Chile. Segunda Parte. *Revista Musical Chilena*, 77-93.
- Farías, M. (2014). Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 139-162). Santiago: CEIBO.
- Fielbaum, A., & Olmedo, C. (2015). *Apuntes para una política de la cultura de carácter público*. Santiago: Nodo XXI.
- Flick, U. (2015). *El diseño de investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Flores, R., & Naranjo, C. (2013). Análisis de datos cualitativos: el caso de la grounded theory (teoría fundamentada). En M. Canales, *Escucha de la escucha* (págs. 75-114). Santiago: LOM.
- Gallegos, Á. (2005). Luis Advis Vitaglich (1935-2004). Los sonidos de Latinoamérica. *Resonancias n°16*, 5-12.
- Gallegos, Á. (2005). Luis Advis Vitaglich (1935-2004). Los sonidos de Latinoamérica. *Resonancias n°9*, 5-11.
- Gallegos, Á. (2006). Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis. *Revista Musical Chilena*, 97-101.

- García, M. (2013). *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.
- García, M. (2013). *Canción Valiente*. Santiago: Ediciones B.
- García, M. (2019). *Sergio Ortega*. Obtenido de MusicaPopular.cl: <http://www.musicapopular.cl/artista/sergio-ortega/>
- Garrido, J. (2017). Waldo Aránguiz Thompson (Santiago, 21 de octubre de 1926 – Santiago, 20 de mayo de 2017). *Revista Musical Chilena*, 95-98.
- Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Godoy, Á. (1981). Entre el consumismo y la marginalidad: el nuevo canto chileno. *Mensaje*(30(299)), 263-265.
- González, J. P. (2005). Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de 1960. *Aisthesis* n°38, 193-213.
- González, J. P. (2011). Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena. *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, 937-946.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, J. P. (2014). Performatividad, crítica y sentido entre los hijos de la nueva canción chilena. *Boletín Música*, 69-78.
- González, J. P. (2016). Nueva canción chilena en dictadura. Divergencia, memoria, escuela (1973-1983). *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 63-82.
- González, J. P. (2017). Chile y los festivales de la canción comprometida (1955-1981). *Boletín Música*, 5-23.
- Grebe, M. E. (1974). Instrumentos musicales precolombinos de Chile. *Revista Musical Chilena*, 5-55.
- Guerra, C. (2014). La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 81-98). Santiago: CEIBO.
- Guerrero, J. (2013). La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular. *Revista musical chilena* n°220, 94-106.

- Guzmán, I. (2011). *La canción política en la nueva canción chilena. Víctor Jara y Quilapayún*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia.
- Hennink, M. (2014). *Focus Group Discussions. Understanding qualitative research*. New York: Oxford University Press.
- Herrera, S. (2009). La vanguardia musical chilena y el movimiento de la nueva canción chilena (1960-1973). Dos razones de exilio. *Revista El Árbol*, 1-26.
- Herrera, S. (2011). Una aproximación a la relación música-política a través de la cantata La Fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003). *Revista NEUMA*, 10-42.
- Herrera, S. (2018). Entre la Nueva Canción Chilena y la música docta: síntesis de la transvanguardia de los sesenta. En S. Palominos, & I. Ramos, *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 133-162). Santiago: LOM.
- Herrero, V. (2017). *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra*. Santiago: Lumen.
- Inostroza, H. (2006). *Yo no canto por cantar: nueva canción chilena y figura del cantautor (1964-1973)*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Instituto de Historia. Tesis.
- Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile. (2021). *Festival de Música Contemporánea UC celebra 30 años con cinco conciertos, estrenos y público presencial*. Obtenido de Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile: <https://musica.uc.cl/noticias/festival-de-musica-contemporanea-uc-celebra-30-anos-con-cinco-conciertos-estrenos-y-publico-presencial/>
- Jara, J. (1984). *An unfinished song: the life of Víctor Jara*. New York: Ticknor & Fields.
- Jara, J., & Becerra-Schmidt, G. (1976). *La nueva canción chilena: ieri, oggi, domani*. Roma: ONAE-DICAP.
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 77-102.
- Jordán, L. (2014). La Nueva Canción en Valparaíso: La melancolía del Gitano y la ironía del Payo. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 163-182). Santiago: CEIBO.

- Karmy, E. (2011a). *"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*. Santiago: Universidad de Chile.
- Karmy, E. (2011b). La Cantata Rock: Resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique y el valor de la versión. En R. (. López Cano, H. d. Valente, & C. S.-D. Óscar Hernández, *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL* (págs. 345-359). Montevideo: IASPM-AL y Escuela Universitaria de Música.
- Karmy, E. (2014). La Cantata Popular Santa María de Iquique. Representaciones del obrero pampino y del hombre nuevo. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la nueva canción chilena* (pág. 99). 116: CEIBO.
- Karmy, E., & Farías, M. (2014). *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la nueva canción chilena*. Santiago: CEIBO.
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- La Bicicleta. (Abril-Mayo de 1981). El Canto Nuevo de Chile. *La Bicicleta*.
- Larraín, J. (2005). *¿América Latina moderna?* Santiago: LOM.
- Lasko, S. (1977). *Song of Struggle, Song of Hope: The Chilean New Song*. Santa Cruz: University of California.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leiva, J. (2018). *Quilapayún*. Obtenido de MusicaPopular.cl: <http://www.musicapopular.cl/grupo/quilapayun/>
- Leiva, J. (2021). *Patricio Manns*. Obtenido de MusicaPopular.cl. La enciclopedia de la música chilena: <https://www.musicapopular.cl/artista/patricio-manns/>
- Letelier, A. (1967). Violeta Parra. *Revista Musical Chilena*, 109-111.
- Lindstrom, N. (1985). Construcción folklórica y deconstrucción individual en un texto de Violeta Parra. *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 56-60.
- Manns, P. (1977). *La Guitarra indocile*. París: Les Editions du Cerf.
- Martínez, S. (2017). *Desestabilizando jerarquías. Roles y estatus de género en la migración de mujeres mexicanas calificadas en Santiago de Chile*. Santiago: Memoria para optar al título de Antropóloga Social.

- McSherry, P. (2017). *La nueva canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM.
- Mella, L. (1979). *Seminario 'la canción popular chilena (1973-1979)'*. Santiago de Chile: Documento de trabajo CENECA.
- Mendívil, J. (2014). Prólogo. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la nueva canción chilena*. (págs. 7-11). Santiago: CEIBO.
- MINCAP. (2022). *Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio*. Obtenido de Fondos de Cultura: <https://www.fondosdecultura.cl/informacion-general/>
- Morris, N. (1985). Observaciones acerca del Canto Nuevo Chileno. *Literatura chilena. Creación y crítica*, 30-31.
- MusicaPopular.cl. (s.f.). *Música contemporánea*. Obtenido de MusicaPopular.cl. La enciclopedia de la música chilena: <https://www.musicapopular.cl/generos/musica-contemporanea/>
- Norambuena, R., González, J., & Opasso, A. (2008). La cantata popular chilena. Un producto inclasificable. *Patrimonio Cultural*, 28-29.
- Oporto, L. (2014). El sonido, el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 19-42). Santiago: CEIBO.
- Orrego-Salas, J. (1985). Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena. *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 5-13.
- Osorio, J. (2005). Música popular y postcolonialidad. Violeta parra y los usos de lo popular en la nueva canción chilena. *VI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*. Buenos Aires: Instituto Carlos Vega.
- Osorio, J. (2006). Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta parra y la modernización de la música popular chilena. *Revista Musical Chilena*, 34-43.
- Osorio, J. (2011). La bicicleta, el canto nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura. *A Contracorriente*, 255-286.
- Ossa, M. A. (2014). Recuerdo, transmisión y homenaje: Cancionero de la guerra civil española y la Nueva Canción Chilena. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 63-80). Santiago: CEIBO.

- Padilla, A. (1985). El grupo Illapu. *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 54-55.
- Padilla, A. (1985). Inti-Illimani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción. *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 47-49.
- Padilla, A. (2018). A modo de prólogo. En S. Palominos, & I. Ramos, *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 11-14). Santiago: LOM.
- Palominos, S., & Ramos, I. (2018). *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: LOM.
- Parra, Á. (2016). *Mi Nueva Canción Chilena. Al pueblo lo que es del pueblo*. Santiago: Catalonia.
- Parra, I. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- Parra, V. (05 de Enero de 1960). Violeta Parra en entrevista a Radio Universidad de Concepción. *Violeta Parra en el Aula Magna de Concepción*. (M. Céspedes, Entrevistador) Oveja Negra.
- Paulsen, F. (Enero-Febrero de 1982). El canto nuevo. *Análisis*.
- Peña, P. (2014). ¿Doctos o populares? Advis, Ortega y Becerra. En E. F. Karmy, *Palimpsestos sonoros. reflexiones sobre la nueva canción chilena* (págs. 117-137). Santiago: CEIBO.
- Piña, J. A. (1977). Violeta Parra, Fundadora musical de Chile. En V. Parra, *21 son los dolores* (págs. 31-12). Santiago de Chile: Aconcagua.
- Plaza, G. (1976). *Victor Jara*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Quilapayún (1982). Luz Negra [Canción]. La revolución y las estrellas.
- Quilapayún. (1970). *Pregón*. Obtenido de Quilapayún: <https://www.quilapayun.com/canciones/pregon.php>
- Quilapayún. (1983). *Quilapayún en Mendoza, noviembre 1983*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xc33psKhKGo&t=1918s>
- Quilapayún. (2022). *Quilapayún. Historia: Unidad Popular*. Obtenido de Quilapayún - Sitio oficial: <https://www.quilapayun.com/hup.php>
- Ramos, I. (2011). Música típica, folklore de proyección y nueva canción chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile. *Revista NEUMA*, 108-133.

- Ramos, I. (2012). El Gavilán de Violeta Parra. Deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno. En S. Palominos, L. Ubilla, & A. Viveros, *Pensando el bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina* (págs. 337-351). Santiago de Chile: Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Ramos, I. (2017). Lo folclórico. En J. Harcha *Canto al liquén. Investigaciones preliminares*. Proyecto FONDART 411962.
- Ramos, I. (2012). El Gavilán de Violeta Parra. Deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno. En S. Palominos, L. Ubilla, & A. Viveros, *Pensando el bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina* (págs. 337-351). Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Resonancias (2005). Revista Resonancias (16).
- Rivera, A. (1980). Inti-Illimani en Italia: el canto de lejos, el canto de cerca. *La Bicicleta*(6), 31-34.
- Rivera, A. (1981). *El público del canto popular*. Santiago de Chile: Documento de trabajo CENECA.
- Rivera, C., & Rivera, A. (1978). *Canto popular periodo 1973-78*. Santiago de Chile: Documento de trabajo CENECA.
- Rodríguez, J. (2012). La canción no llega a las masas. Lenguaje(s) de la canción popular en el marco de la vía chilena al socialismo (1970-1973). *I Encontro Iberoamericano de Jovens Musicólogos: Por Uma Musicologia Criativa* (págs. 512-534). Lisboa: Associação Cultural Tagus Atlanticus.
- Rodríguez, J. (2014). Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990). En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 219-238). Santiago de Chile: CEIBO.
- Rodríguez, J. (2015). Exil, dénonciation et exotisme : la musique populaire chilienne et sa réception en Europe. *Monde(s). Histoire, espaces, relations*, 141-160.
- Rodríguez, J. (2016). La nueva canción chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973). *Resonancias*, 63-91.
- Rodríguez, J. (2017). El folklore como agente político: la nueva canción chilena y la diplomacia musical (1970-1973). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Images, mémoires et sons*.
- Rodríguez, O. (2016). *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Santiago: Hueders.

- Rodriguez, O. (Abril-Mayo de 1967). El Sueño Americano de Patricio Manns. *Aurora*, 95-104.
- Rojo, G. (2014). *Los gajos del oficio*. Santiago: LOM.
- Rolle, C. (2000). La Nueva Canción Chilena, el proyecto cultural popular 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*.
- Rolle, C. (2002). Del Cielito Lindo a Gana la gente. Música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*.
- Salas, F. (2003). *La primavera terrestre. cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Santiago: Cuarto Propio.
- Saldaña, P. (Mayo de 1976). Violeta Parra de Chile. *Ozono*(9), 46-49.
- Salinas, H. (2013). *La canción en el sombrero*. Colophonius.
- Sandoval, R. (1998). *Música chilena de raíz folklórica (1964-1973): neofolklore y nueva canción chilena*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Historia. Tesis.
- Santa Cruz, D. (1949). Centenario del Conservatorio. *Revista Musical Chilena*, 3-10.
- Santa Cruz, D. (1960). El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto. *Revista Musical Chilena*, 7-38.
- Santander, I. (1984). *Quilapayún*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Subercaseaux, B. (1980). El Canto Nuevo (1973-1980). *Cuadernos Americanos*, CCXXXI(4), 88-95.
- Teatro Municipal de Santiago. (2022). *Quilapayún - Cantata "Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta"*. Obtenido de Teatro Municipal de Santiago: <https://municipal.cl/espectaculos/quilapayun-fulgor-y-muerte-de-joaquin-murieta/>
- Tham, M. (2015). *Los públicos de la poesía popular. Contribuciones de la sociología del arte para estudiar prácticas de recepción cultural*. Santiago: Tesis para optar al título profesional de sociólogo.
- Timms, C., Fortune, N., Boyd, M., Krummacher, F., Tunley, D., Goodall, J. R., & Carreras, J. J. (2001). *Cantata*. Obtenido de Oxford Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004748?rskey=EICHAj&result=2>

- Todorov, T. (2017). *El triunfo del artista. La revolución y los artistas rusos: 1917-1941*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Torres, R. (1980). *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago de Chile: Documento de trabajo CENECA.
- Torres, R. (1985). La urbanización de la canción folklórica. *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 25-30.
- Torres, R. (1998). Calló su voz, mas no su canto. *Revista Musical Chilena*, 11-14.
- Torres, R. (2004). Cantar a la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, 53-73.
- UAHC. (2018). *Conversatorio y lanzamiento del libro: Vientos del pueblo*. Obtenido de Universidad Academia de Humanismo Cristiano: https://www.academia.cl/comunicaciones/agenda-eventos/martes-14-de-agosto-13-00-hrs-_conversatorio-y-lanzamiento-del-libro-vientos-del-pueblo-representaciones-recepciones-e-interpretaciones-sobre-la-nueva-cancion-chilena
- Valdevenito, M. (2014). Tradición y reinnovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 43-62). Santiago de Chile: CEIBO.
- Valdivia, L. A. (1980). *La Nueva Canción Chilena, sus antecedentes y proposiciones artísticas*. Santiago de Chile: CENECA.
- Valenzuela, D. (2016). *Cantata El Cobre. 28 de Marzo de 1965*. Santiago: Universidad de Chile.
- Valjalo, D. (1985). Nuestro canto. *Literatura chilena, creación y crítica*, 2-4.
- Vilches, F. (2011). Oratorio para el pueblo. Religiosidad popular en la latinoamericana. *Resonancias*, 41-55.
- Vilches, F. (2011). Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la canción latinoamericana. *Resonancias*, 41-55.
- Vilches, M. (2014). Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990). En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (págs. 183-200). Santiago: CEIBO.
- Villalobos, M. (1958). Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares. *Revista Musical Chilena*, XII(60), 71-77.

Wang, P. (1984). Oficio de tinieblas por Galileo Galilei [Grabado por Quilapayún]. Tralalí Tralalá.

8. ANEXOS

8.1. ANEXO I. PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

La presente investigación se titula “**Cantatas populares. Un estudio sociológico sobre su mundo y composición en Chile**”, y busca reconstruir las convenciones, actividades y actores que han contextualizado y posibilitado la continua composición de cantatas populares en Chile. Esto, desde la perspectiva de los compositores, críticos e intelectuales que son parte de este campo musical.

La entrevista tiene duración estimada entre una, y una y media horas. No es anónima, y probablemente en la publicación del informe final se incluirá la transcripción de algunos fragmentos de lo conversado; en razón de lo mismo, por supuesto que no usted está en la obligación de contestar nada que no quiera, y puede detener la entrevista en cualquier momento.

La conversación girará en torno a su trabajo en relación a las cantatas populares: desde la composición hasta el pensamiento y la escritura sobre ellas.

Es importante que sepa que no hay respuestas correctas e incorrectas: siéntase libre, en todo momento, de contestar de acuerdo con su propia experiencia y criterio.

El investigador responsable de este proyecto es Álvaro Jesús Becerra González (albecerrag@gmail.com). Si tiene alguna inquietud con respecto a la entrevista o la investigación, no dude en comunicarla.

Su participación es muy importante para esta investigación y de seguro será un valioso aporte. Se agradece mucho su disposición y su tiempo.

8.2. ANEXO II. PAUTA DE ENTREVISTAS

El cuestionario consta de tres secciones¹³⁹. En la primera le preguntaré sobre algunas de las condiciones en que desarrolló su trabajo compositivo, en la segunda sobre los actores que hayan sido en él relevantes y, finalmente, sobre la obra en sí misma.

I. Actividades cooperativas

1. Trabajo creativo

- ✚ **¿Cómo surge la idea de componer una cantata popular?**
- ✚ **¿Por qué componer, específicamente, una cantata popular?**
- ✚ *Cuando usted decide componer esta obra, es decir, previo al momento del estreno e independientemente de lo que haya ocurrido luego de él, ¿Qué público se imaginó que iba a escuchar la obra? ¿Pretendía llegar a algún perfil en particular?*
- ✚ **Describa por favor el proceso de composición de la obra. Es decir, el trabajo desarrollado hasta que la partitura adquirió su forma final.**

(Indagar en si hubo presencia de otros actores, qué perfil tienen estos y qué rol jugaron) (indagar en si hubo algún proceso de investigación -musical, histórico, literario, estético- durante la composición de la obra).

2. Resolución de condiciones materiales

- ✚ **¿Cuánto duró el proceso de composición?**
- ✚ **¿En qué momentos componía?**

(Indagar en si se dedicó con exclusividad a componer, o si lo acompañó de otras actividades flexibles o de medio tiempo, o si ocupaba su jornada laboral en otra actividad y solamente dedicó sus tiempos libres a componer).

- ✚ **¿Cómo se mantuvo económicamente durante ese periodo creativo?**
- ✚ **¿Cuál fue el origen de esos recursos?**

(Indagar en si vienen de ahorros, aportes privados o fondos públicos. En caso de tratarse de ahorros, averiguar si los ingresos provinieron de trabajo artístico o no)

¹³⁹ Solo a los compositores se aplicó la totalidad del cuestionario. En cambio, a críticos y especialistas se les aplicó solo la tercera sección, concentrada en las convenciones de las CPs.

- ✚ **Previo a finalizar la partitura ¿contaba ya con la seguridad de saber quién interpretaría su obra?**

(Indagar en si compuso la obra pensando en el conjunto) (¿indagar en si intérpretes fueron pagados, o por favor?)

- ✚ **Del mismo modo ¿contaba con la seguridad de saber cómo financiaría su grabación?**

(Indagar en el origen de los recursos que pagaron la grabación del disco)

(Indagar en si las condiciones de grabación impusieron restricciones a la creación. P ej.: encargos).

3. Tradición y referentes

- ✚ *Pocas veces se comienza de cero en una obra de arte. Toda creación suele estar en diálogo con algunas otras obras a las que se adscribe, es decir, en las que uno se inspira o enmarca, o que se rechazan, esto es, obras de las que se busca desenmarcarse, elementos estéticos que buscan evitarse. En ese sentido, un proceso creativo está en diálogo con otras obras que son referentes. **¿Cuáles diría usted que fueron los referentes artísticos en que se basó, o con los que dialogó durante su proceso creativo?***

(Puede indicar tanto adscripciones como rechazos)

4. Formación artística

- ✚ **¿Estudió música en alguna institución?**

- **[Sí] ¿Cuál? ¿Qué estudió? ¿Cómo fue su experiencia?**

(Indagar en la educación del gusto y la adquisición de herramientas técnicas)

- **¿Tuvo alguna otra instancia de formación musical que haya sido para usted relevante? ¿Cómo fue esa experiencia?**

(Indagar en la educación del gusto y la adquisición de herramientas técnicas)

- **[No] ¿Tuvo alguna instancia de formación musical? ¿Cuál? ¿Cómo fue su experiencia?**

(Indagar en la educación del gusto y la adquisición de herramientas técnicas)

- ✚ **¿Diría usted que incorporó elementos de música de raíz latinoamericana en su composición?**

- **[Sí]** ¿Dónde y cómo adquirió los conocimientos que le permitieron utilizarlos en su creación?
- **[No]** ¿Por qué? *(considerar que una buena mayoría del repertorio sí lo hace)*

II. Actores

5. Red cooperativa del artista

Hasta ahora usted ha nombrado varios actores. Para redondear lo que hasta aquí hemos conversado:

- ✚ **¿Qué actores identificaría usted que hayan sido relevantes para componer esta cantata?**
(Puede nombrar actores individuales, colectivos o institucionales).
(Puede volver a nombrar actores que ya haya mencionado durante la conversación).

III. Convenciones

6. Administración de la experiencia artística

- ✚ **Durante el proceso compositivo ¿buscó, conscientemente, que su obra provocara efectos determinados en el público?**
- ✚ **¿Cuáles? ¿Con qué elementos o herramientas apostó para lograrlo?**

(Indagar en si utilizó convenciones específicamente musicales o de su cultura en general)

7. Tradición, innovación y creatividad

- ✚ **¿Cuáles diría usted que son las características centrales de una cantata popular?**
Aquellas sin las cuales deja de serlo.
- ✚ **¿Cuáles de estas características incorpora su obra?**
- ✚ **¿Qué innovaciones realizó su obra, específicamente, con relación a las cantatas populares que le preceden?**