

## Sociogénesis de las cantatas populares en Chile

### Sociogenesis of Popular Cantatas in Chile

Álvaro Becerra <sup>1</sup>

**Resumen** | Este artículo desarrolla la sociogénesis de las cantatas populares en Chile, es decir, las condiciones sociales que hicieron posible su institución como una tradición musical (que, por lo demás, sigue viva hasta hoy). Para ello, se produjeron datos propios, a través de una metodología cualitativa, a la vez que se recogieron, sintetizaron, reelaboraron y prolongaron los aportes que otros autores ya han emprendido en esta línea; todo desde una mirada sociológica. Los resultados se organizan en tres secciones: (i) redes del mundo musical de tradición escrita, (ii) redes del mundo musical popular, y (iii) redes del mundo artístico no musical (o extramusical). Cada una se detalla según los actores, actividades y convenciones que les son propias —con citas de entrevistas y documentos—, para mostrar cómo ofrecieron, en suma, un contexto social que hizo posible el hito que, según toda la bibliografía especializada y los actores involucrados, da inicio a la tradición musical de las cantatas populares: la composición de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, de Luis Advis. Adicionalmente, se incluyó un apartado empírico-conceptual sobre la distinción que en el mundo de las cantatas populares se hace entre música de tradición escrita y música popular.

**Palabras clave** | Cantatas populares, Mundos del arte, Nueva canción chilena, Luis Advis, Sociología de la música.

**Abstract** | This article explores the sociogenesis of popular cantatas in Chile, delving into the social dynamics that led to their establishment as an enduring musical tradition. Employing a qualitative methodology, original data was generated while also integrating and expanding upon existing scholarly contributions in this field through a sociological lens. The findings are structured into three main sections: (i) networks within the world of written tradition music, (ii) networks within the popular music world, and (iii) networks within the broader artistic world. Each section meticulously examines the actors, activities, and conventions unique to them, drawing from interviews and documents to illustrate how they collectively shaped the social milieu conducive to the seminal event that inaugurated the tradition of popular cantatas: the composition of the *Cantata Popular Santa María de Iquique* by Luis Advis. Additionally, the article includes an empirical-conceptual exploration of the distinction between music of written tradition and popular music within the world of the popular cantatas.

**Keywords** | Popular cantatas, Art worlds, New Chilean song, Luis Advis, Sociology of music.

<sup>1</sup> Álvaro Becerra. Sociólogo (Universidad de Chile) y estudiante de Magíster en Estéticas Americanas (Pontificia Universidad Católica de Chile). albecerrag@gmail.com. <https://orcid.org/0009-0007-7174-7557>

## Introducción

Presento en este artículo algunos de los resultados de una investigación mayor, titulada *Cantatas populares. Un estudio sociológico sobre su mundo y composición en Chile* (Becerra, 2023), que se concentró en caracterizar a las cantatas populares (CPs, en adelante) como una tradición musical chilena cuyo desarrollo data desde 1970 hasta la actualidad.

Esta caracterización se hizo desde un punto de vista sociológico —aunque en diálogo con otras disciplinas que han trabajado sobre este objeto: la musicología y el periodismo, usualmente—<sup>1</sup>, y más en particular, en lo teórico, desde la sociología del arte que propone Becker en *Los mundos del arte* (2004; 2008). Muy en síntesis, este enfoque afirma que todo arte ocurre en un mundo, y que ese mundo está compuesto por redes de actores que actúan cooperativamente en base a formas convencionales de hacer y pensar, todo lo cual, en suma, constituye las condiciones sociales que hacen posible a una obra. En consecuencia, la investigación de un mundo del arte (MDA, en adelante) consiste en reconstruir esas condiciones (actores, actividades y convenciones) de posibilidad.

Ya explicado aquello, puedo decir ahora con más precisión que lo que investigué es el mundo de la composición de las CPs: las condiciones sociales que hicieron posible la composición<sup>2</sup> de las obras que integran esta tradición musical. Y lo organicé en tres partes: en primer lugar, la estructura básica de ese mundo (es decir, la configuración básica de actores que puede encontrarse en todos los procesos de composición de CPs), en segundo lugar, el desarrollo histórico de ese mundo, y en tercer lugar, su sociogénesis. Esto último es lo que desarrollaré en este artículo.

Entiendo por sociogénesis de las CPs la configuración social de actores, actividades y convenciones que hizo posible al hito de inicio de este mundo en nuestra sociedad: la composición de la primera obra denominada como CP, el nombre en torno al que se ha reunido hasta hoy día esta tradición musical. Que este sea el hito inicial es algo que recojo de lo que me dijeron la mayoría, si no todos los compositores vivos de CPs y especialistas que entrevisté, y es algo en lo que también coincide de manera unánime la bibliografía (Orrego Salas, 1985; Carrasco, 1988; Norambuena et al., 2008;

---

2 La bibliografía precedente coincide en que las CPs tienen dos características principales: (i) su extensión temporal mediana (Torres, 1980; Norambuena et al., 2008; Guzmán, 2011; García, 2013) y (ii) la fusión de elementos de la música de tradición escrita 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 la así llamada 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 Nueva Canción Chilena. 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).

3 Este es un detalle importante: la investigación se concentró en el mundo de la composición de las CPs, dejando más o menos fuera a otros procesos importantes para la obra, como su montaje en vivo (redes de técnicos, productores, difusores, etcétera) y su recepción y públicos. Digo más o menos, porque se incluyeron algunos datos de una y otra cosa, siempre y cuando sirvieran a la comprensión de las condiciones sociales que permitieron la composición de CPs.

Cerda, 2017; Torres, 1980; Salas, 2003; Guzmán, 2011; García, 2013; Valenzuela, 2016).

Esa obra que marca el hito de comienzo de las CPs es la *Cantata Popular Santa María de Iquique* (CPSMI, en adelante), compuesta por Luis Advis y estrenada en 1970 (Advis, 1999; Karmy, 2011a). Es quizá la obra más conocida de esta tradición, y también sobre la que más se ha escrito: hay menciones importantes y extendidas al respecto en toda la bibliografía que aborda las CPs (Orrego Salas, 1985; Carrasco, 1988; Norambuena et al., 2008; Cerda, 2017; Torres, 1980; Salas, 2003; Guzmán, 2011; García, 2013; Valenzuela, 2016; Guerrero, 2013), y asimismo algunos estudios de caso, entre los que destacan las investigaciones de Karmy (2011a, 2011b, 2014).

Este artículo se concentra en la CPSMI, pero no para estudiar a la CPSMI en sí, sino a las condiciones sociales que llevaron a Advis a componerla, y con ello, acaso sin proponérselo, a fundar una tradición musical y un mundo compositivo nuevo, que pronto toma una vida propia y que se extiende hasta nuestros días <sup>3</sup>.

Esto ofrece al menos tres aportes al conocimiento actual sobre las CPs: el primero es que se vuelve a la CPSMI pero desde una perspectiva mayor, esto es, como hito fundacional de un proceso que inicia pero no termina en esa obra, y por lo tanto se la estudia menos como obra puntual y más como momento sociogenético de una tradición musical más larga, y para ello se sintetizan, reelaboran y prolongan los aportes que otros autores ya han emprendido en esta línea (entre otros, Norambuena et al., 2008). El segundo aporte es que este enfoque hace una contribución diferente a los ya citados estudios de Karmy, que son excelentes, pero se concentran más en la obra que en el género, y particularmente en sus representaciones (2014) y sus resignificaciones sociales (2011a, 2011b). Finalmente, el tercer aporte es que esta investigación produjo fuentes propias, por lo que contó con datos producidos específicamente para sus objetivos, y los trabajó con las herramientas teóricas y metodológicas de las ciencias sociales (cosa más bien escasa en el panorama bibliográfico sobre este objeto, cuyo único antecedente es, de nuevo, Karmy).

Conviene hacer dos aclaraciones antes de comenzar. La primera es esta: el hecho de que la CPSMI constituya el hito de comienzo de la tradición de las CPs en Chile no es algo obvio ni dado. Para afirmarlo, como ya he dicho, me baso en (i) que la bibliografía existente así lo argumenta, (ii) que todos los actores de este MDA incluidos en la muestra de este estudio así lo consideran, y —agrego ahora— (iii) que esta obra inaugura una forma de denominación, cantata popular, que antes de ella no existía y después y hasta hoy continúa en uso, es decir, que desde esa obra en adelante se ha instituido el término CP como concepto. Aun así, todo ello no debe impedir considerar que antes de esta obra existió un rico conjunto de antecedentes musicales estéticamente próximos a lo que han sido luego las CPs, como por ejemplo *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Sergio Ortega, *Oratorio para el pueblo de Ángel Parra*, *El sueño americano* de Patricio Manns, *Misa a la chilena* de Vicente Bianchi, nada más por nombrar algunos casos nacionales.

4 En los últimos diez años se han compuesto al menos cuatro CPs: *La pacificación de Chile*, de Esteban Correa (2014), *Canto de Rokha*, de Arnaldo Delgado (2015), *Motivos de San Francisco*, de Gabriel Gálvez (2016), y *Cantata por Clotario Blest*, de Felipe Sandoval (2018). Y esto solo considerando obras grabadas: sé, porque he asistido a sus estrenos, que se han compuesto otras más, entre las que destaco *Dawson*, de Esteban Vargas (2016). Puede agregarse a esto la notable frecuencia con que alrededor de septiembre de este año se han interpretado obras del repertorio de

. Se podrían agregar, desde fuera de Chile, Misa criolla de Ariel Ramírez, y desde fuera del siglo, toda la tradición de las cantatas (sin apellido, digamos) que data por lo menos desde el barroco europeo y que el propio Advis cita como un referente directo.

La segunda aclaración es que este mismo hecho (que la CPSMI sea, según argumenté, considerado como el hito que comienza esta tradición musical), no implica que aquel hito haya sido la única causa que hizo posible la sociogénesis de las CPs. Para investigar esa sociogénesis, no obstante, tomé la decisión metodológica de centrarme en ese hito, en atención a la necesidad de acotar la investigación a los límites de lo manejable en términos de recursos y de tiempo. Sin embargo, es posible que la trama sea todavía más extensa que lo que alcanzó a recoger el esfuerzo que llevó a este artículo. Si así fuera, las investigaciones futuras harán un buen aporte al conocimiento sobre las CPs al rastrear esa posibilidad.

## Método

Se trabajó con una metodología cualitativa (Flick, 2015; Canales, 2006, 2013), para reconstruir el mundo de la composición de las CPs a partir de las significaciones de los mismos actores que lo integran.

Los fundamentos epistemológicos de este estudio hacen una mezcla de realismo y constructivismo, como los describe Gibbs (2012), quien justamente afirma que la práctica de la investigación cualitativa tiende a combinar parte de ambos. Hay un fundamento realista, en el sentido de que un mundo del arte es una realidad, de tipo social, que es pesquizable. Y hay un fundamento constructivista, en el sentido de que los actores de este mundo se desenvuelven a través de constructos que, en sí mismos, constituyen una realidad: la realidad de la construcción social de la realidad (Berger y Luckmann, 2003). Una y otra cuestión están presentes en cualquier hecho social y ambas se tuvieron presentes para la interpretación y análisis de los datos.

Se realizaron entrevistas semi estructuradas (Kvale, 2011) a los principales actores del mundo de la composición de las CPs: sus compositores y, en los casos en que esto no fue posible —porque han fallecido—, se trabajó con documentos (entrevistas y testimonios, entre otros). Como complemento a todo ello, se entrevistó a especialistas en la materia, entre quienes destaca el caso de Eduardo Carrasco, que conoció y trabajó directamente con todos los compositores en la muestra que ya no están con vida, por lo que se puso atención en su rol como mediador de estos procesos compositivos.

La muestra de compositores fue construida sobre la base de de las CPs así consagradas (y se estableció que para ello deben cumplir uno de dos criterios: uno, que en la grabación indiquen explícita y literalmente que la obra se trata de una CP; o dos, que la bibliografía disponible hasta el momento las haya nombrado como tales). De este filtro (más algunos ajustes particulares, cuyo detalle puede revisarse en Becerra, (2023) resultaron doce obras <sup>5</sup> y diez compositores. De ellos, seis fueron accesibles por medio de una en

---

5 Estas doce obras son: *Cantata popular Santa María de Iquique* – Luis Advis (1970); *Vivir como él* – Frank Fernández y Luis Advis (1971); *Canto para una semilla* (1972) – Luis Advis; *La Fragua* – Sergio Ortega (1973); *Cantata de los derechos humanos* – Alejandro Guarello (1979); *Américas* – Gustavo Becerra-Schmidt (1979); *Un canto para Bolívar* – Juan Orrego Salas (1982); *Los tres tiempos de América* – Luis Advis (1986); *La pacificación de Chile* – Esteban Correa (2014); *Canto de Rokha* – Arnaldo Delgado (2015); *Motivos de San Francisco* – Gabriel Gálvez (2016);

entrevista y cuatro por vía documental. De esta manera, sea más o menos directamente, esta investigación accedió al testimonio de todos los compositores de las CPs así consagradas. En el caso de los especialistas, en tanto, se procedió por criterio de saturación del discurso, y se realizaron cinco entrevistas.

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.

**Tabla 1**

| Compositores            | Fuente de información                               |                      |
|-------------------------|---|----------------------|
| Luis Advis              |   |                      |
| Sergio Ortega           | Documentos <sup>6</sup> , testimonio de colaborador | directo              |
| Gustavo Becerra-Schmidt | (Eduardo Carrasco), y consulta a especialistas.     | <b>Especialistas</b> |
| 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                                  | -                    |

*Nota:* Fuente: Elaboración propia (2023). □

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 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

*Cantata por Clotario Blest – Felipe Sandoval (2018).*

Debido a ser muy difícilmente ubicable (personal y documentalmente), se excluyó a Fernández, y se incluyó, en cambio, a Patricio Wang, autor de *Oficio de Tinieblas por Galileo Galilei* (1984) y *Dialecto de pájaros* (1984), ambas obras bastante citadas dentro de este MDA.

Todo esto conllevó dejar fuera varias obras y compositores que podrían haber sido interesantes de estudiar (valga un solo ejemplo: Jaime Soto León), pero hacerlo hubiera excedido las capacidades y recursos disponibles. De nuevo, un criterio pragmático llevó a tomar la decisión de estudiar el MDA de las CPs desde el centro, es decir, concentrarse exclusivamente en sus obras consagradas como CP. Si futuros estudios se concentran en otras obras, relacionadas a esta tradición pero aquí excluidas por criterio muestral, harán un gran aporte. Para más detalles sobre esta discusión, ver Becerra (2023).

6 Los documentos utilizados están referenciados en las citas correspondientes dentro del apartado de resultados.

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.

Además de las entrevistas, se realizó una revisión exhaustiva del estado del arte sobre este objeto, que por razones de espacio no puede incluirse aquí, pero que podrá revisarse en Becerra (2023, pp. 12-30), y que se deja consignada en este texto porque constituyó una base importante para alcanzar los resultados que se exponen a continuación. Asimismo, esta investigación se nutrió también de una observación participante que el autor realizó durante casi tres años como intérprete musical en el conjunto Quilineja, espacio que operó en los hechos como lo que Juan Pablo González llama *la práctica musical como investigación musicológica* (2013, p. 71). Este conjunto se abocó exclusivamente a las CPs, y en él se oyó, transcribió, ensayó y presentó en vivo varias de las obras que integran esta tradición. Para más información sobre esto, y también para una discusión más sofisticada y detallada sobre los procedimientos y decisiones metodológicas de este estudio, se puede consultar Becerra (2023, pp. 45-68). Por último, valga decir que las citas que se presentarán a continuación de ninguna manera constituyen la única evidencia disponible sobre aquello que se está presentando. Las que se copian aquí fueron escogidas por ser particularmente elocuentes y también adecuadas al hilo narrativo del texto. Allí donde hay una o dos citas sobre un punto, existen varias más que igualmente aplicarían, pero quedaron en el archivo de investigación, haciendo de soporte a las que sí salieron a la luz, aunque, para no saturar el espacio ni cansar al lector, no se incluyeran en el texto final.

## Resultados

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 Luis Advis previo a componer la CPSMI, obra cuyo estreno es fijado indiscutidamente por los actores de este mundo 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. En consecuencia, para investigar la sociogénesis de las CPs como mundo, es necesario centrarse en la red de actores, actividades y convenciones que hizo posible aquel hito, la composición de la CPSMI. Y dado que Luis Advis es el compositor de esta obra, este artículo tendrá como centro de gravedad analítica a este autor durante los años previos a aquella creación.

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.

## 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”<sup>6</sup> o “clásica”<sup>7</sup> (González, 2013), puede definirse por la centralidad que en su tradición tiene la escritura de la música en notación, y por oposición a la música popular y folclórica<sup>8</sup> (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”<sup>9</sup>.

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 música popular, que además era una música que ya estaba evolucionando, justamente hacia un tono abierto, más

6 Hay también otras expresiones para referirse a lo mismo: música “culta”, “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.

7 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.

8 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.

9 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, pp. 114-115).



latinoamericano. Y que, justamente, también rebasaba lo que era la cueca (Alejandro Guarello, Compositor).

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 mundo, 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 Nueva Canción Chilena (NCCh, en adelante). Esto expresa un punto interesante a destacar: cuando se habla de música popular en el mundo de las CPs, 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 (Carrasco, 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 mundo, (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 mundo de las CPs 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 busca novedad, es decir, algo más allá de lo normal y de la norma), confirman la existencia, aún hoy, de este imperativo social en el mundo de la composición de las CPs <sup>10</sup>.

Una cosa más: la distinción entre música de tradición escrita y popular parece haber estado más marcada en el origen de este MDA que en el presente. Las dos citas siguientes lo ejemplifican bien.

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 (Advis, 2004; como se citó en Gallegos, 2005, p. 6).

---

<sup>10</sup> Desde el punto de vista teórico de los mundos del arte (Becker, 2008), Correa intenta desafiar una convención instalada y proponer una novedad.

Antes de estudiar música en la Católica, lo que yo escuchaba de cabro eran los Inti-Illimani, los Quilapayún, la Nueva Canción Chilena. Esa es la música que oía de cabro chico. Sobre todo, los Inti-Illimani. Los Illapu también, un poco. Pero mucho Inti-Illimani. Me encantaban. Los fui a ver, me acuerdo, cuando tocaron con John Williams y Paco Peña en el 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 hartito. 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 actual <sup>11</sup>, 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 NCCCh, 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 del mundo de las CPs formados en la música de tradición escrita se relacionan simultáneamente, como auditores y hasta intérpretes o compositores, con la música popular.

En contraste, 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, en este caso, 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 sugiere una diferencia en el modo en que se vive empíricamente la distinción entre lo musical de tradición escrita y lo popular en el mundo de las CPs hoy respecto de ayer. Hay, por parte de los compositores de este mundo, 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 inicial, 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 identidad más heterogénea, en la que la música de tradición escrita y la popular tienen un lugar, a veces <sup>12</sup>, 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).

11 Otro de los resultados de la investigación mayor en el que este artículo se contextualiza es una propuesta de periodización del desarrollo histórico de las CPs en tres lapsos: el primero va desde 1970 hasta 1973, el segundo, desde 1973 hasta 1989, y el tercero, desde 2014 hasta la actualidad. Proyecto desarrollar y fundamentar con detalle esta periodización en una próxima publicación.}

12 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)

En efecto, si bien ayer como hoy la distinción entre la música popular y de tradición escrita existió y existe en el MDA de las CPs, y con efectos bien reales, los testimonios disponibles sugieren que en el periodo inicial de las CP (que va de 1970 a 1973; para más detalle ver Becerra (2023)) esta distinción fue más definida y determinante de lo que es hoy, en el periodo actual (que va del 2014 a la fecha; ver Becerra (2023)).

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 mundo, 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. Ello expresa una convención de este mundo: 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 rock <sup>13</sup>, por caso. Adicionalmente, la distinción entre música popular y de tradición escrita dentro de este MDA se ha vivido de diferentes maneras históricamente: en el periodo inicial de las CPs, era usual que los compositores tuvieran una relación identitaria con la música de tradición escrita, mientras que con la popular, una eventual y exterior, mientras que en el periodo actual es más común que haya una relación identitaria con ambas, al mismo nivel de importancia. Esto último permite afirmar que esta distinción, entre lo popular y la tradición escrita, fue más definida y determinante en los inicios de las CPs que en la actualidad. Todas estas afirmaciones, por supuesto, se refieren particularmente al MDA de la composición de las CPs, según los límites establecidos en la muestra, y no son necesariamente extensibles a la música chilena en general.

Lo recién expuesto permite pasar, con una base conceptual fundamentada teórica y empíricamente, a desarrollar los tres tipos de redes —de tradición escrita, popular, y artística no musical— que hicieron posible la composición de la CPSMI.

## **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 (Becerra-Schmidt, 1985, p. 16).

13 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)

Becerra-Schmidt constata que en las décadas del 50 y 60 <sup>14</sup> 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 Orrego Salas ha llamado “música de compromiso” (1985), y del otro, aquellos que apostaron por incluir elementos del folclor nacional a sus composiciones <sup>15</sup>. Es decir, unos se acercan a lo popular entendido como argumento (o sea, 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 ambas formas de acercamiento a lo popular desde la tradición musical escrita han sido indicadas por la bibliografía especializada como características constitutivas de las CPs <sup>16</sup>: 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).

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 entonces <sup>17</sup>.

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

14 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.

15 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 *Fulgur* y *Muerte de Joaquín Murieta*.

16 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.

17 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.

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 asimilarlas, incorporarlas a nuestra manera de ser (Falabella, 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 (García, 1967, como se citó 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 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, Ortega<sup>18</sup> 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 (Advis, 2004, como se citó en Gallegos, 2005, p. 7).

---

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

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.

## 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.

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 (Becerra-Schmidt, 1985, p. 16).

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 (Becerra-Schmidt, 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 cantatas populares 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 (Norambuena et al., 2008, pp. 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*”» (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”<sup>19</sup>, debido a que “sobrepasa con mucho en inventiva y elaboración musical los límites de la canción popular”. Eileen Karmy profundiza sobre esto último.

19 Probablemente, Norambuena toma la metáfora de la CP de Advis, *Canto para una semilla* (1972), que musicaliza la vida de Violeta Parra, a partir de sus décimas autobiográficas. Este título, más bien evocativo como todo título de arte, puede interpretarse así: Violeta Parra es la semilla de las CPs.



“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 compositivas de otros ámbitos musicales, poniendo en crisis lo entendido como música popular y el formato de canción de autor (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 (...) (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 abstractas

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 trutruacas, 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; quenás, 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 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 (Carrasco, 1988, como se citó 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, unos años antes, 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 musical <sup>21</sup>. Además, ambas comparten algo que Violeta Parra solo alcanzó a imaginar para *El Gavilán*: 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 (Advis, 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.

<sup>21</sup> Si bien tienen estas similitudes, no obstante, son obras que también tienen diferencias con las CPs. Pueden consultarse los textos de Torres (1980) y Orrego Salas (1985) para más detalle.

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 (Norambuena, 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 instrumental. 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 CPs.

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 (Becerra-Schmidt, 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 de conservatorio. 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 (Carrasco, Quilapayún, Mediador).

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 —lo que ya había ocurrido, como en el ejemplo de Ortega y Quilapayún—, 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 otra <sup>22</sup>.

## 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 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 consisten en invitaciones, presentaciones o recomendaciones que un artista hace

<sup>22</sup> De las canciones que armonizó Sergio Ortega para Quilapayún, por ejemplo, podría decirse que son más cercanas a lo popular que a la tradición escrita, ya que, si bien hay elementos de ambos mundos, los hay más del primero: instrumentación, formato canción, intérpretes, por nombrar algunos.

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 Advis, como se citó 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 indiferente <sup>23</sup>.

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, según las necesidades representacionales de 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 (Guzmán, como se citó en Arenas, 2012, p. 31-32).

<sup>23</sup> 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.

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. 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, inculcó 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 folclórica. 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 Lonquimay<sup>24</sup>. 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 (Advis, 2004, como se citó 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 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:

<sup>24</sup> La obra a la que hace referencia es *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre (Carrasco, 1988, p. 149).

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 (Carrasco, 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 pedían canciones de denuncia, que Advis no solo compuso, sino que luego reutilizó y arregló para integrarlas, más o menos modificadas, como partes de la CPSMI <sup>25</sup> (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. Esto 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.

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 <sup>25</sup> (Advis, 2004, como se citó en Gallejos, 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.

<sup>25</sup> 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).

<sup>26</sup> 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).



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 (Carrasco, 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.

## Conclusiones

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, inaugurando la forma de nominación —cantata popular— que une a esta tradición musical, como también algunas convenciones estéticas a las que cada compositor posterior se ha referido, para reproducir o desafiar. 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.

La siguiente figura sintetiza lo recién expuesto.

### *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.

### **Sociogénesis del género Cantata Popular**

Estreno de la CPSMI

*Nota:* Fuente: Elaboración propia (2023).

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.

Adicionalmente, para fundamentar conceptualmente a los tres tipos de redes recién presentados, se trabajó sobre la distinción entre la música de tradición escrita y la música popular, de manera situada en el mundo de las CPs. 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 mundo, 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.

Por último, vale también destacar 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 y 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.

Si bien, en lo más próximo, las tres redes desarrolladas muestran las condiciones sociales que hicieron posible la sociogénesis de las CPs en Chile, como un género musical, también sugieren desde ya algunas de las características de las convenciones, cooperaciones y tipos de actores que estarán involucrados en la posterior historia de esta tradición musical, es decir, de todo lo que viene en materia de CPs después de la CPSMI. Los resultados de este artículo pueden igualmente interpretarse desde ese punto de vista.

De cualquier manera, como se señaló al inicio, este artículo cubre la sociogénesis de una tradición, y no todavía el desarrollo de la misma, que luego de la CPSMI tiene un despliegue de más de cincuenta años, muy rico y diverso, y que si bien con frecuencia remite a varias de las características que cristalizaron en la CPSMI —debidas a su vez a la convergencia de los tres tipos de redes ya descritos—, también toma vuelo propio, y sobre ello hay muchísimo más que decir. El mundo de las CPs de ninguna manera debe reducirse a la CPSMI; pero al mismo tiempo, es difícil de entender sin ella. En ese «pero» es que se abre la relevancia de un artículo como este. Por otra parte, la investigación más amplia al que este texto se debe (Becerra, 2023) aborda aquella historia y su desarrollo, y en no mucho tiempo más serán publicados otras secciones de sus resultados.

## Referencias

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.

Arenas, D. (2012). *Advis en cuatro movimientos y un epílogo*. Santiago: SCD.

Becerra, Á. (2023). *Cantatas populares. Un estudio sociológico sobre su mundo y composición en Chile*. Universidad de Chile. Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/197436/Cantatas-populares.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Becerra-Schmidt, G. (1985). La música culta y la Nueva Canción Chilena. *Literatura chilena, creación y crítica*, 14-21.

Becker, 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.

Orrego-Salas, J. (1985). Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena. *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 5-13.

Carrasco, E. (2003). *Exilio musical en Francia*. *Revista Musical Chilena*, 74-77.

--- (2005). Después te escribo más largo. *Revista Musical Chilena*, 128-129.

--- (2010). *Conversaciones conmigo mismo*. Santiago: Catalonia.

--- (1982). *La Nueva Canción en América Latina*. Santiago: CENECA.

--- (1988). *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL.

Norambuena, R., González, J., & Opaso, A. (2008). La cantata popular chilena. Un producto inclasificable. *Patrimonio Cultural*, 28-29.

Torres, R. (1985). La urbanización de la canción folklórica. *Literatura Chilena. Creación y crítica*, 25-30.

Torres, R. (2004). Cantar a la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, 53-73.

Torres, R. (1998). Calló su voz, mas no su canto. *Revista Musical Chilena*, 11-14.

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.

Salas, F. (2003). *La primavera terrestre. cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Santiago: Cuarto Propio.

García, M. (2019). *Sergio Ortega*. MusicaPopular.cl: <http://www.musicapopular.cl/artista/sergio-ortega/>

González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

García, M. (2013). *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.

Guzmán, I. (2011). *La canción política en la nueva canción chilena. Victor Jara y Quilapayún*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia.

Guerrero, J. (2013). La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular. *Revista musical chilena* n°220, 94-106.

Valenzuela, D. (2016). *Cantata El Cobre. 28 de Marzo de 1965*. Santiago: Universidad de Chile.

Advis, L. (1998). Historia y características de la Nueva Canción Chilena. In S. C. Autor, *Clásicos de la música popular chilena : 1900-1960* (pp. 20-30). Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

--- (1999). *Santa María de Iquique. Cantata Popular*. Santiago: SCD

Vilches, M. (2014). Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990). In E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 183-200). Santiago: CEIBO.

Guerra, C. (2014). La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965. In E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 81-98). Santiago: CEIBO.

Karmy, E., & Farías, M. (2014). *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la nueva canción chilena*. 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.

---- (2011b). La Cantata Rock: Resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique y el valor de la versión. In 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 (pp. 345-359). Montevideo: IASPM-AL y Escuela Universitaria de Música.

--- (2011). La Cantata Rock: resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique y el valor de la versión. In H. d. Araujo, O. Hernández, C. Santamaría-Delgado, & h. Vargas, *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina* (pp. 345-359). Montevideo: IASPM-AL y EUM.

--- (2014). La Cantata Popular Santa María de Iquique. Representaciones del obrero pampino y del hombre nuevo. In E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la nueva canción chilena* (p. 99). 116: CEIBO.

Canales, M. (2006). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago: LOM.

Flick, U. (2015). *El diseño de investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

Gibbs, G. (2012). El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa. Madrid: Morata.

Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

Hennink, M. (2014). *Focus Group Discussions. Understanding qualitative research*. New York: Oxford University Press.

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. (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. (2018). Entre la Nueva Canción Chilena y la música docta: síntesis de la transvanguardia de los sesenta. In S. Palominos, & I. Ramos, *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 133-162). Santiago: LOM.

Herrero, V. (2017). *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra*. Santiago: Lumen.

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ramos, I. (2017). Lo folclórico.

Larraín, J. (2005). *¿América Latina moderna?* Santiago: LOM.

Arenas, D. (2012). *Advis en cuatro movimientos y un epílogo*. Santiago: SCD.

Becerra-Schmidt, G. (1985). La música culta y la Nueva Canción Chilena. *Literatura chilena, creación y crítica*, 14-21.

Falabella, R. (1958). Problema estilístico del joven compositor en América y en Chile. Segunda Parte. *Revista Musical Chilena*, 77-93.

Gallegos, Á. (2006). Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis. *Revista Musical Chilena*, 97-101.

--- (2005). Luis Advis Vitaglich (1935-2004). Los sonidos de Latinoamérica. *Resonancias* n°16, 5-12.

Concha, O. (1995). Violeta Parra, Compositora. *Revista Musical Chilena*, 71-106.

Letelier, A. (1967). Violeta Parra. *Revista Musical Chilena*, 109-111.

Comité Editorial de la Revista Musical Chilena. (1958). Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares. *Revista Musical Chilena*, 71-77.

Parra, Á. (2016). *Mi Nueva Canción Chilena. Al pueblo lo que es del pueblo*. Santiago: Catalonia.

Oporto, L. (2014). El sonido, el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena. In E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 19-42). Santiago: CEIBO.

Peña, P. (2014). ¿Doctos o populares? Advis, Ortega y Becerra. In E. F. Karmy, *Palimpsestos sonoros. reflexiones sobre la nueva canción chilena* (pp. 117-137). Santiago: CEIBO.

Vilches, F. (2011). Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la canción latinoamericana. *Resonancias*, 41-55.

Leiva, J. (2021). *Patricio Manns*. MusicaPopular.cl. La enciclopedia de la música chilena: <https://www.musicapopular.cl/artista/patricio-manns/>

--- (2018). *Quilapayún*. MusicaPopular.cl: <http://www.musicapopular.cl/grupo/quilapayun/>

Garrido, J. (2017). Waldo Aránguiz Thompson (Santiago, 21 de octubre de 1926 – Santiago, 20 de mayo de 2017). *Revista Musical Chilena*, 95-98.