

## DOCUMENTOS

### *La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular*

#### *The Cantata: the Crossing between the Learned and the Popular*

por

Juliana Guerrero

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas

(CONICET), Argentina

julianaguerrero@gmail.com

En este documento se analizan dos cantatas sudamericanas compuestas durante la década de 1960. La *Cantata Laxatón* del grupo argentino Les Luthiers (1965) y la *Cantata Santa María de Iquique* del chileno Luis Advis (1969) son ejemplos de músicas nuevas que apelaron a sus audiencias con elementos de diversa procedencia. Se propone revisar el concepto de “género musical” como una herramienta que se utiliza para dar cuenta del potencial comunicativo y programático en estas dos obras. La hipótesis es que estas músicas pusieron en tensión el concepto de género musical al recurrir sus creadores al humor, a la parodia y a la crítica política junto con la utilización de elementos del campo académico y del campo popular.

**Palabras clave:** cantata, Les Luthiers, Luis Advis, género musical, los sesenta.

*This document discusses two South American cantatas composed during the 1960s, the Cantata Laxatón by the Argentine group Les Luthiers (1965) and the Cantata Santa María de Iquique by the Chilean composer Luis Advis (1969). Both are examples of new music that appealed to audiences by means of different resources. This article seeks to review the concept of “musical genre” as a tool that can be employed to account for the communicative potential and the contents of these two works. The hypothesis is that both cantatas animate the concept of genre by employing humor, parody, and political criticism, and by incorporating elements of art and popular music.*

**Key words:** cantata, Les Luthiers, Luis Advis, Musical genre, the sixties.

El término “cantata” se refiere principalmente a una obra compuesta para una o más voces con acompañamiento instrumental (Timms et. al 2008). Junto al oratorio y la ópera, es uno de los géneros vocales más importantes que surgieron en el período Barroco. Su forma experimentó distintas modificaciones a lo largo de los siglos, como parte tanto del repertorio secular como del religioso.

En el marco de las nuevas expresiones musicales que surgieron durante la década de 1960, aparecieron casi simultáneamente en Argentina y Chile dos cantatas contemporáneas que mantienen –a primera vista– notables diferencias con ejemplos anteriores de este género. Estas son la *Cantata Laxatón* del grupo argentino Les Luthiers de 1965 y la *Cantata Santa María de Iquique* del compositor chileno Luis Advis de 1969. La primera se vale del texto del prospecto de un laxante comercializado en esa época para la composición de su letra e imita el estilo de la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach. La obra trasandina, por su parte, se instaura dentro de la denominada Nueva Canción Chilena,

cuyo contenido político-social transformó la música popular de ese país en las décadas de 1960 y 1970. *Laxatón* apela a la parodia y genera una situación cómica, mediante la incongruencia y el comportamiento que Henri Bergson denomina habitual o mecánico. *Santa María de Iquique*, en cambio, formula una crítica política, a través del relato de la matanza de obreros salitreros ocurrida a principios del siglo XX.

Estas obras emergieron en contextos sociopolíticos diferentes. En el caso de Les Luthiers, la obra estrenada en el marco del VI Festival de Coros Universitarios, sorprendió a su audiencia al ofrecer los primeros elementos humorísticos con los que el grupo habría de identificarse posteriormente. En el caso de la obra de Luis Advis, su contexto inicial es el de la Nueva Canción Chilena, la que se caracterizó por su impronta de compromiso social y denuncia política<sup>1</sup>. Sin embargo, ambas cantatas coinciden en un rasgo central que interesa para los fines de este análisis. Se trata de la gestación de nuevas músicas a partir de la experimentación con un género –la cantata– en dos contextos diferentes. De esta manera, la comparación que desarrollaré tiene como propósito el poner a prueba la hipótesis general de que es posible concebir la categoría “género musical” como una entidad susceptible de ser modificada y de combinarse de modo de aumentar su potencial comunicativo y programático.

En función de lo expuesto, el presente trabajo pretende indagar el contexto en el que se compusieron las obras y develar las particularidades de cada una de ellas, en atención a su condición de cantatas. Mi intención además es reflexionar sobre las propuestas musicales que conllevan una actitud crítica hacia los cánones que definen los campos denominados ‘culto’ y ‘popular’. Con esa finalidad, sostengo, como hipótesis específica, que entre 1965 y 1969 surgieron en Sudamérica manifestaciones musicales populares que contribuyeron a poner en tensión el concepto de género musical (Fabbri 2006 y Frith 1998) al abreviar tanto en el ámbito popular como en el académico y recurrir al humor (Bergson 2003) y la parodia (Tinianov 1968) además de la fusión de ritmos, géneros y estilos (González *et al.* 2009 y Orrego Salas 1980 y 1985).

## ANTECEDENTES DE LA CANTATA

La cantata en la escuela veneciana del Barroco temprano se definía como una composición vocal en forma de variaciones estróficas sobre un bajo recurrente<sup>2</sup>. Tiempo después, junto con el surgimiento del estilo *bel canto*, su temática se basó en una historia dramática o pastoral y su forma se estableció en la alternación de recitativos y ariosos, combinados con arias estróficas de carácter lírico o dramático (Bukofzer 1986: 130-131). En el Barroco tardío se constituyó como el género de música vocal preferido por los músicos expertos, en el que el compositor tenía libertad para realizar nuevas propuestas armónicas. En cuanto a su estructura, se mantuvieron las características adoptadas en el Barroco medio. No obstante, las arias y sus recitativos alcanzaron mayores dimensiones y ganaron en desarrollo armónico (Bukofzer 1986: 255). En el caso de la cantata alemana, ésta se distingue de la de otros países, como Italia, puesto que se cultivaba principalmente como un género sagrado.

Luego del período Barroco, el término se ha aplicado a una variedad tan grande de obras que solo se pueden distinguir ciertos rasgos estilísticos comunes. Se trata más bien de una simple apropiación del término que ha perdido su significado original, al menos

<sup>1</sup> En relación con esta obra ver además Karmy Bolton 2013.

<sup>2</sup> “El bajo no puede considerarse como un ostinato real, ya que todavía no contaba con el ritmo distintivo y el perfil fácilmente reconocible de una variación primitiva” (Bukofzer 1986: 47).

en cuanto a la música secular. Tal como lo señala Malcolm Boyd, durante el siglo XX se compusieron algunas obras bajo la denominación de cantatas en las que resulta prácticamente imposible establecer similitudes para identificarlas como pertenecientes a un mismo género (en Timms *et al.* 2008)<sup>3</sup>.

En el caso de Sudamérica es importante mencionar que se produjo en Chile un fenómeno en el que aparecieron una serie de “cantatas populares”. Entre ellas, la más antigua es la *Cantata Santa María de Iquique* (1969), luego *Canto para una semilla* (1972), ambas de Luis Advis y más tarde, *Cantata Caín y Abel* (1978) de Alejandro Guarello, también conocida como “de los derechos humanos”. Todas ellas se caracterizaron por una temática de denuncia política y social. Este fenómeno no fue privativo de la música chilena. Por el contrario, posteriormente en esa misma década surgieron otras cantatas en Sudamérica con características similares. Tales son los casos de la *Cantata a José de Artigas* (1970) del uruguayo Aníbal Sampayo, la *Cantata sudamericana* (1972) de los argentinos Ariel Ramírez y Félix Luna y la *Cantata Tupac Amaru* (1978) de Atahualpa Yupanqui.

### CANTATA LAXATÓN

La *Cantata Laxatón* fue compuesta en 1965 por Gerardo Masana. En aquella época Masana integraba el Coro de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Virtú Maragno, el que desde comienzos de la década se presentaba periódicamente en los Festivales Nacionales de Coros Universitarios. Un año antes, en 1964, Masana y otros músicos –que pronto formarían el grupo I Musicisti y luego Les Luthiers– decidieron representar en dicho evento *Il Figlio del pirata*, una opereta cómica de Carlos Mangiagalli. Debido al éxito obtenido, Masana compuso la *Cantata Laxatón* que se estrenaría en la edición siguiente de ese festival con el nombre de *Cantata Modatón*. Inspirada en la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach, *Modatón* se caracterizaba por utilizar como texto el prospecto de un laxante homónimo de la época. Poco tiempo después de ser estrenada y debido a problemas con el laboratorio que fabricaba ese medicamento, el grupo debió cambiar el nombre de la cantata y por ello pasó a llamarse *Laxatón*.

Estas obras que apelaban al humor fueron decisivas para que el grupo I Musicisti terminara de consolidarse y se independizara del coro universitario. En 1967, desavenencias entre los músicos dieron origen a un nuevo grupo: Les Luthiers. Sus composiciones se han caracterizado desde entonces por la recurrencia al humor, al absurdo y al sinsentido. Muchos de los recursos utilizados para lograr estos fenómenos no fueron privativos del grupo. Existen varios ejemplos en el mundo entero que han compartido este tipo de recursos cómicos y han sido además, en algunos casos, fuente de inspiración para sus propios temas musicales. Según cuenta un músico<sup>4</sup> las influencias de donde abrevaron para lograr las distintas composiciones fueron de las más diversas: Buster Keaton, Charles Chaplin, Peter

<sup>3</sup> Asimismo, Denis Arnold y Basil Smallman señalan algunos ejemplos de este cambio producido en el género cantata a partir del siglo XX. “Notable examples, of greatly varied carácter, incluye Rakhmaninov’s *Spring (Vesna)* op. 2 (1902), Bartók’s *Cantata profana (The Nine Enchanted Stags)*, 1930), Prokofiev’s *Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution* op. 74 (1936-7), Webern’s two cantatas (1939, 1943), Tippett’s *Boyhood’s End* (1943) for tenor and piano, Petrassi’s *Noche oscura* (1950-1951), Stravinsky’s *Cantata* (1952), and Britten’s *Cantata academica* op. 63 (1959) and *Cantata Misericordium* (1963)” (Arnold y Smallman 2012. Disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/114/e1121>).

<sup>4</sup> Entrevista realizada a Daniel Rabinovich en el programa televisivo: “¿Qué fue de tu vida?”, canal 7, Argentina, emitido el 9 de septiembre de 2011.

Schickele y Gerard Hoffnung, entre muchos otros. No obstante, Daniel Rabinovich asegura que fue fundamentalmente el contexto del Instituto Di Tella de Buenos Aires –en el que Les Luthiers tuvo sus espectáculos en cartel durante algunos años– el espacio propicio para que en esos primeros años se consolidara la estética musical del grupo.

El grupo se distingue además por la utilización de instrumentos no convencionales que los mismos músicos fabrican con elementos de uso cotidiano y que han bautizado como “instrumentos informales”. Dentro del prolífico repertorio de Les Luthiers existen cinco cantatas: *Cantata de Tarzán* (1968), *Cantata de la planificación familiar* (1971), *Cantata del adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras, de sus hazañas en tierras de Indias, de los singulares acontecimientos en que se vio envuelto y de cómo se desarrolló* (1977), *Los milagros de San Dádivo* (2005) y la ya mencionada *Cantata Laxatón*. En esta oportunidad centraré el análisis en esta última por ser una de las obras fundacionales del grupo y en particular, me valdré de la versión grabada en su segundo disco (1972) cuyo nombre coincide con el de la obra. Es preciso mencionar que por la cantidad de músicos intervinientes, *Laxatón* no volvió a ser interpretada por el grupo en los espectáculos posteriores a su grabación.

La *Cantata Laxatón* está formada por quince partes: una sinfonía, seis recitativos, cinco corales y tres arias, dispuestos de la siguiente manera:

Sinfonía – Recitativo 1 – Coral 1 – Recitativo 2 – Coral 2 – Aria soprano – Coral 3 – Recitativo 3 – Aria bajo – Recitativo 4 – Coral 4 – Recitativo 5 – Aria contralto – Recitativo 6 – Coral 5.

En el parlamento introductorio se anticipa la formación instrumental: “Ha sido escrita para flauta, oboes, cuerdas, órgano y continuo, con esporádicas intervenciones de un grupo de yerbomatófonos y bass-pipe a vara”<sup>5</sup>, cuatro solistas y coro. La sinfonía comienza con una cita textual –en los primeros tres compases– de la *Pasión según San Mateo* y de esa manera predispone a la audiencia a escuchar una cantata al estilo barroco. Sin embargo, en el cuarto compás, la aparición de los yerbomatófonos en un crescendo modifica el carácter de la obra. El vibrato de estos instrumentos y la melodía en contrapunto con el resto de la orquesta alteran la expectativa generada al comienzo.

Tanto en los recitativos como en los corales y las arias se introducen algunos elementos que no son propios de una cantata del período barroco. Me refiero, por ejemplo, al equívoco del órgano en la cadencia final del primer recitativo. En esa oportunidad, el órgano prueba distintos acordes para cerrar la pieza hasta que el resto de la orquesta lo auxilia con la cadencia esperada de una obra en el estilo barroco. Además en el desenlace del segundo recitativo se percibe la intervención del coro con una interjección que expresa asombro. Si bien esta se inserta manteniendo el carácter de la obra, este tipo de interjección no forma parte de los textos habituales de las cantatas. Es por ello que la extrañeza de incluir en ese punto una exclamación genera comicidad en la situación.

El cierre del segundo coral también es abrupto: súbitamente se oye el ruido que remeda el cierre de una puerta y de esa manera concluye la sección coral. Así, nuevamente se produce el efecto cómico con la inclusión de un sonido extraño. En el aria de la soprano, la sorpresa está en su dicción sobre el término ‘irritación’: simula esa sensación y agrega una interjección de alivio. Asimismo, vuelve a utilizarse el recurso del equívoco en la ejecución para finalizar la sección instrumental del aria.

Al igual que en el segundo recitativo, en el tercero nuevamente interviene el coro. En esta oportunidad, el solista menciona a los niños en el texto y es entonces que el coro provoca un efecto de eco en la última sílaba de *Laxatón*, como si se tratara de una canción

<sup>5</sup> Los yerbomatófonos y el bass-pipe a vara son “instrumentos informales” que serán descritos más adelante.

infantil. Tal como ocurría en las cantatas barrocas, se advierte una carga de afecto en el aria del bajo de la *Cantata Laxatón*. En dos oportunidades, el cantante acompaña la palabra ‘dolor’ con la nota más larga de toda el aria, acentúa el término ‘vómitos’ y en seguida la orquesta le responde con el ataque sobre un acorde.

En el aria de contralto de la cantata *Laxatón* la chanza se produce a propósito de la situación que se genera cuando el coro interviene preguntándole “¿quién?”, luego del verso cantado por la solista. Posteriormente la pregunta se repite marcando la insistencia en dos oportunidades más. El coro provoca así un juego entre la situación de diálogo propiamente musical y la relación que tiene con el texto que en ese momento la cantante enuncia<sup>6</sup>. Por su parte, el sexto recitativo introduce, para cerrar el verso, una cita de tango con un tono arrabalero en los acordes del piano. Finalmente, el último coral reexpone el tema de la sinfonía con los instrumentos “informales”.

Como se anticipó, una de las características centrales de Les Luthiers fue la construcción de instrumentos “informales”. De la prolífica colección formada a lo largo de los años, el bass-pipe a vara y el yerbomatófono fueron de los primeros inventos y se han utilizado en muchas de sus obras. El primero es un aerófono de soplo a la manera de una trompeta cromática de vara. Consta de un aparato mecánico para cambiar el sonido conformado por tubos de cartón que pueden ser alargados por tracción dentro de tubos secundarios o vainas. Todos ellos están contenidos en un tubo de mayor tamaño, en uno de cuyos extremos posee cuatro boquillas del mismo tamaño y en el otro termina en una campana que solo cumple una función ornamental. El instrumento está montado en una estructura con dos ruedas que facilita su desplazamiento en la ejecución. Además, en la parte superior del tubo externo posee adosado otro del mismo material, como efecto decorativo y lleva montado un pequeño atril de marcha.



Fotografía del bass-pipe a vara<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> El texto del aria es el siguiente: “Es eficaz, es eficaz, es eficaz, es eficaz. Laxatón, por cierto es eficaz en el estreñimiento de las embarazadas”.

<sup>7</sup> <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/bass%20pipe/BAS07.JPG> Acceso: 28/10/11.

El yerbomatófono es un idiófono, enmascarador de la voz. Está formado por un fruto seco de *Lagenaria sicerar*<sup>8</sup>, cortado a la mitad longitudinalmente y con un agujero transversal que funciona como boquilla. Para su fabricación se han lijado los bordes de los hemisferios de manera que coincidan y se han vuelto a unir con dos cintas adhesivas a cada lado de la boquilla. De esta manera al emitir sonidos por su boquilla y al sujetar el instrumento con dos dedos, uno en cada hemisferio, se logra que los hemisferios vibren y se genera su peculiar sonoridad.



Fotografía de yerbomatófonos<sup>9</sup>.

En concordancia con la formulación de Juri Tinianov (1968), es posible afirmar que todos los cambios e introducciones insólitos a lo largo de la cantata *Laxatón* de Les Luthiers apelan a la parodia. En este sentido, la parodia establece una distancia crítica entre el texto parodiante y el texto parodiado. Es decir, se pone en evidencia la mecanización de un procedimiento, se identifica su automatización y se propone un nuevo orden. Si se aplica este planteamiento al caso estudiado, no parece desacertado asegurar que *Laxatón* se vale del género cantata tal como ha sido descrito por la musicología en tanto categoría consensuada. No obstante, incorpora elementos ajenos al género y como consecuencia instala una nueva expresión musical.

Además, en esta obra Les Luthiers recurre a la incongruencia y al comportamiento habitual o mecánico para generar el efecto cómico. Precisamente, este es el modo en que analiza el humor el filósofo Henri Bergson, quien asegura que el humor implica una relación de incongruencia entre la inteligencia humana y el comportamiento mecánico de la vida. Bergson define como “mecanización de la vida” el proceso mediante el cual “se toma un sistema de hechos y de relaciones, se le transporta en bloque a otro sistema con el cual coincida en parte. Estas operaciones equivalen a tratar la vida como un mecanismo de repetición, con efectos reductibles y piezas intercambiables” (2003: 80). Para analizar lo cómico tanto en las situaciones y en los actos como en el lenguaje, Bergson reconoce

<sup>8</sup> Comúnmente conocido con el nombre de “calabaza” que se utiliza como receptáculo para preparar la infusión de yerba mate (*Ilex paraguariensis*).

<sup>9</sup> <http://www.leslu.com.ar/instrumentos/yerbo/yer01.JPG> Acceso: 28/10/11.

también estrategias que manifiestan el artificio mecánico. Una de ellas es el equívoco. Este presenta en una misma situación dos sentidos distintos: uno posible –el que los autores le dan– y el otro real –el que le asigna el público–. El espectador, sostiene Bergson, oscila entre un sentido y el otro y de ahí surge la distracción que el equívoco proporciona.

Si se revisa el texto de la cantata<sup>10</sup> se verifica que Les Luthiers propone, en primer término, una relación de incongruencia al emplear el contenido del prospecto de un laxante como letra de una cantata de estilo barroco. Además, por la instrumentación elegida se rompe la expectativa de la audiencia al incluir en una cita musical –un fragmento de la *Pasión según San Mateo*– efectos sonoros diferentes a los dispuestos originalmente por el autor para esa obra. Un ejemplo clave es el característico *vibrato* de los yerbomatófonos. A ello se suman los equívocos ya mencionados a lo largo de la obra, que revelan –siguiendo el planteamiento de Bergson– la coincidencia de dos series independientes. Por un lado, el sentido posible que intenta mostrar el grupo –una cantata barroca– y por el otro, el real, es decir, todas las recurrencias que se escuchan al final de una sección. Estas simulan intentos por cerrar la sección siguiendo las reglas compositivas de una obra barroca. La fluctuación entre estos dos sentidos es lo que provoca lo ridículo del equívoco.

## CANTATA SANTA MARÍA DE IQUIQUE

La *Cantata Santa María de Iquique* fue compuesta por Luis Advis en 1969. Esta se caracteriza por el despliegue de ritmos e instrumentos folclóricos encadenados en partes vocales –arias y coros– e instrumentales –preludios e interludios–. Por su parte, los recitativos de la cantata barroca son sustituidos por relatos hablados con acompañamiento rítmico y por intervenciones del coro (Cf. González *et al.* 2009:306-308). En su versión original<sup>11</sup> esta cantata consta de 18 partes enlazadas de la siguiente manera:

<sup>10</sup> “Laxatón soluciona el estreñimiento crónico, da un enfoque distinto y más completo de su patología.

¡Oh! ¡Qué felices días, sin cargas ni presión, después de una evacuación!

Contiene un estimulante peristáltico sintético del tipo de la hemodina, que actúa a nivel de los plexos nerviosos intraparietales del intestino grueso.

Normaliza y estimula el tono intestinal.

Actúa suavemente durante la noche; provoca una evacuación normal y sin dolor ni irritación.

Es gracias a ti, ¡oh Laxatón!, que ya no sufro constipación, ni lágrimas de dolor.

La presentación líquida, por su agradable sabor, es ideal para los niños.

No debe ser utilizado cuando hay náuseas, vómitos, o cuando hay dolor abdominal.

No provoca hábito, ni desarrolla tolerancia.

Angustias y dolor: adiós; enemas: ya os podré olvidar y por fin leer y meditar.

Una gragea de Laxatón tomada con la cena da lugar al tercer día a la evacuación de heces suaves.

Es eficaz en el estreñimiento de las embarazadas.

Su administración puede alterar inofensivamente el color de la orina.

Oh Laxatón, laxa, purga, cura, sana y rehabilita el intestino”.

<sup>11</sup> En 1981 el grupo Quilapayún grabó una nueva versión con modificaciones en el texto realizadas por el argentino Julio Cortázar y cambiando su estructura: Pregón – Preludio Instrumental I – Preludio Instrumental II – Relato – Canción + Interludio Instrumental – Relato – Relato – Canción + Interludio Instrumental – Relato – Acordes – Relato – Relato – Interludio Cantado – Relato + Canción – Relato – Canción Letanía – Canción – Pregón + Canción Final. Esta no fue bien recibida por Advis y el grupo, poco tiempo después decidió volver a la original. (Quilapayún. *Santa María de Iquique. Cantata popular*. Recitado: Héctor Duvauchelle. Argentina: Emi Odeón SAIC-0068-14578.81-1145781.8199, 1981).

Pregón – Preludio instrumental I – Relato I – Canción I – Interludio instrumental II – Relato II – Canción II – Interludio instrumental III – Relato III – Interludio cantado – Relato IV – Canción III – Interludio instrumental IV – Relato V – Canción letanía – Canción IV – Pregón – Canción final.

En un somero repaso de esta enumeración, se observa que las partes vocales –consideradas por González como “arias y coros”– llevan por nombre “canciones”. Vale la pena recordar que el término “canción” tiene un sentido sumamente amplio y abarcador de músicas de épocas y lugares diversos. Por consiguiente este término se ha empleado tanto en el ámbito de la música “culta” como en el de la música “popular”. Se ha señalado que la *Cantata Santa María de Iquique* se inscribe dentro de la llamada Nueva Canción Chilena y es por ello que no resulta de importancia menor el uso de esta denominación en la cantata, toda vez que el término “canción” también denomina a una corriente musical. La Nueva Canción Chilena se conformó a partir de la conjunción de músicas de raíces folclóricas, la tradición formal del anterior Conservatorio Nacional de Música y una notable carga ideológica ligada a los sucesos políticos nacionales e internacionales de esa época, que se traducía o intentaba interpretar en sus letras. Partiendo de Violeta Parra, sus principales representantes fueron Isabel Parra, Ángel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón y los grupos Quilapayún e Inti-Illimani. primera (AABBA), la segunda (ABABAB), la tercera (ABABABC) y la cuarta (ABA<sub>1</sub>B<sub>1</sub> A<sub>1</sub>B<sub>1</sub>C A<sub>1</sub>B<sub>1</sub> A<sub>1</sub>B<sub>1</sub>D). No obstante, en todas ellas, las partes B poseen un tempo rápido y vivo, en ritmo binario. El preludio y los interludios, en cambio, tienen un ritmo ternario. El preludio anticipa motivos rítmico-melódicos de las canciones subsiguientes y los interludios instrumentales, en los que la melodía está a cargo de las quenas, retoman algunos motivos expuestos en las canciones.

En otro orden, la instrumentación también es un rasgo distinto. En la *Cantata Santa María de Iquique* se incluyen guitarras, charango, quenas y bombo, todos ellos asociados al folclore musical de Chile, pero al mismo tiempo se introducen instrumentos propios de una orquesta sinfónica, tales como el violonchelo y el contrabajo.

Por último, el papel que juega el texto en esta cantata es crucial, el que relata la historia de la matanza de obreros en la Escuela Santa María de Iquique el 21 de diciembre de 1907. Esta fue una masacre de más de un millar de trabajadores del salitre que participaban de una huelga general. La cantata de Advis, famosa internacionalmente por la interpretación del grupo chileno Quilapayún, se convirtió en un emblema de grupos políticos de Chile. Desde su estreno en 1970 fue una obra representativa de la Unidad Popular, coalición política de izquierda que llevó a la presidencia a Salvador Allende ese mismo año. Sobre la temática, Juan Pablo González acota:

“Advis crea personajes, diálogos y situaciones que ayudan a la presentación dramática de la tragedia pampina, enfatizando las posiciones y creando tipos ideales que pueden actuar o ser reconocidos como modelos en el Chile de los setenta” (González *et al.* 2009: 306).

Cada parte de esta cantata tiene una intención diferente. El pregón inicial invita al público a prestar atención al hecho que se va a narrar y el segundo –previo a la canción final– retoma la atención de la audiencia para cerrar la obra. Los relatos están a cargo de un orador, no tienen acompañamiento instrumental y en ellos se detallan los pormenores de la historia. Por su parte, las canciones reproducen la palabra del obrero. En ellas se muestra la transformación de sus sentimientos: en la primera se denuncia la situación en la que se trabajaba (“El sol en desierto grande / y la sal que nos quemaba, / el frío en las soledades, / camanchaca y noche larga. // El hambre de piedra seca / y quejidos que escuchaba, / la vida de muerte lenta / y la lágrima soltada”). La segunda canción refleja las

esperanzas de los trabajadores cuando deciden descender de la pampa hacia el puerto de Iquique para manifestar sus reclamos (“Vamos mujer / partamos a la ciudad / todo será distinto / no hay que dudar / no hay que dudar confía / ya vas a ver / porque en Iquique / todos van a entender”). Luego, la tercera patentiza la incertidumbre y la agonía de la espera por la respuesta al reclamo laboral (“Soy obré / soy obrero pampino y soy / tan revie / tan reviejo como el que más, / y comie / y comienza a cantar mi voz, / con temo / con temores de algo fatal.”).

La cuarta canción aparece después del desenlace fatal y en ella se critica con ironía al Ejército de Chile (“los hombres de la pampa / que quisieron protestar, / los mataron como a perros / porque había que matar. // No hay que ser pobre, / amigo, es peligroso. / No hay ni que hablar, / amigo, es peligroso”). Por último, el interludio cantado, la canción de letanía y la canción final representan el canto colectivo de la clase obrera con intervenciones corales esporádicamente en forma de canon. Ellos representan los momentos en los que la denuncia política se hace explícita y el contenido ideológico se enfatiza (“no sigan allí sentados / pensando que ya pasó. // No basta sólo el recuerdo, / el canto no bastará. / No basta sólo el lamento, / miremos la realidad. (...) Es Chile un país tan largo, / mil cosas pueden pasar / si es que no nos preparamos / resueltos para luchar. / Tenemos razones puras, / tenemos por qué pelear. / Tenemos las manos duras, / tenemos con qué ganar. (...) Unámonos como hermanos / que nadie nos vencerá. / Si quieren esclavizarnos, / jamás lo podrán lograr”).

## LAXATÓN Y SANTA MARÍA DE IQUIQUE, LA RISA Y LA INSURGENCIA COMO RECURSOS GENÉRICOS

La *Cantata Laxatón* y la *Cantata Santa María de Iquique* apelaron en su composición a recursos de comicidad y parodia en un caso, y a la crítica política y la fusión de ritmos y géneros folclóricos, en el otro. En el marco del debate en torno a la distinción entre la música “cultura” y la música “popular”, en las páginas siguientes propongo reflexionar sobre las características que se han descrito de estas obras a fin de llegar a una explicación que permita dar cuenta de ellas, en el marco del género cantata. Para ello, basaré mi reflexión en una problemática que ha surgido en los últimos tiempos. Se trata del debate producido en torno a la noción de género musical.

El problema de las definiciones de las músicas “cultura” y “popular” ha sido profusamente discutido<sup>12</sup>. En ambos campos los géneros musicales se agrupan claramente en uno o en otro ámbito musical sin especular sobre aquellas músicas que articulen posibles cruces entre lo popular y lo culto.

En este sentido, distintos investigadores han intentado alcanzar algunas respuestas al problema del cruce entre lo “culto” y lo “popular”, específicamente en la historia del folclore. Desde una perspectiva sociológica, Claudio Díaz (2009) formula una explicación sobre el fenómeno de “consagración” del folclore musical argentino. En su estudio sobre la expansión del campo folclórico y su ‘dignificación estética’, Díaz muestra cómo algunos músicos que, en la década de 1960, alcanzaron el efecto de ‘coronación’ dentro del campo folclórico, utilizaron como estrategias de legitimación parámetros provenientes del paradigma clásico. Así, Díaz asegura que esos criterios de valor, “que durante mucho tiempo caracterizaron a la música llamada ‘clásica’, o ‘cultura’ o ‘erudita’, con el desarrollo de la industria cultural y las nuevas condiciones de recepción de la música que se crearon

<sup>12</sup> Cf. Middleton 1990, Adorno 2002, Carvalho 1995, González 2008.

a partir del disco, fueron aceptados por los músicos de tradición popular, dando lugar a nuevos géneros que tendieron a esa idea de música absoluta” (Díaz 2009: 162).

Conviene señalar que Díaz se basa en la hipótesis sobre el valor de la música popular propuesta por Diego Fischerman. Según este último “hay una idea de arte en particular que, en música, se cristalizó alrededor de la figura de Beethoven (...) En esa forma de concebir el arte –la música–, que persigue la condición de abstracción –de *música absoluta*–, son esenciales los valores de autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha” (Díaz 2009: 161). No hay que perder de vista que este razonamiento implica una jerarquización entre las distintas músicas. Si aceptáramos sus premisas, la música “cultura” sería el modelo a seguir por las otras músicas y la consagración del folclore, que describe Díaz, se produciría cuando ha logrado alcanzarse ese “acercamiento a los criterios de valor de la música legítima<sup>13</sup>” (Díaz 2009: 162).

Sin embargo, el problema del valor en música es mucho más complejo, tal como lo señala Díaz matizando la afirmación de Fischerman, dado que en él intervienen otros factores como las características musicales y las distintas respuestas que puede dar la audiencia. La dificultad, además, que subyace en los discursos analizados por Díaz, es una concepción de la música “cultura” como una categoría estática, en la que no se considera la incidencia del cambio. Asimismo, se advierte en el análisis de los textos que acompañan a los discos elegidos en la investigación de Díaz, el intento por asociar la música culta a la razón y la popular a la pasión<sup>14</sup>. En este sentido, el virtuosismo técnico de los músicos aparentemente está asociado a la transmisión académica de la enseñanza de los conservatorios en los que ellos estudiaron. Además, el valor otorgado a la música se mide por la complejidad que se le asigna a su lenguaje y por la autenticidad que se le otorga a la originalidad y por ello la música “cultura” tendría más valor. Sin dudas, esta explicación del fenómeno de expansión de la música en términos de legitimación –que fue una de las desarrolladas dentro del campo folclórico– muestra una visión parcial del asunto. Formulada de esta manera, esta perspectiva parece adherir a una posición etnocéntrica y europeizante, por cuanto la consagración del folclore musical argentino estaría marcada unidireccionalmente en vista de la música “cultura”.

En torno también a esta temática, llaman la atención algunas argumentaciones que explican este mismo fenómeno pero en la música chilena. A modo de ejemplo consideremos las siguientes palabras de Juan A. Orrego-Salas a propósito del surgimiento de la Nueva Canción Chilena:

“Este interés del músico con formación académica por los géneros arraigados en las tradiciones populares y dirigidos a un público que rebasa los límites de la ‘elite’ de iniciados, como también por expresiones portadoras de mensajes religiosos, políticos o sociales, aparece hoy equiparado por el creciente interés del músico popular por profundizar sus conocimientos musicales y expandir sus medios de expresión” (Orrego Salas 1980: 6).

<sup>13</sup> Díaz se refiere a música legítima para “tomar distancia de cualquier valoración subjetiva, y hacer referencia a un sistema jerarquizado, objetivo y socialmente construido de adjudicación de valor” (Díaz 2009: 161).

<sup>14</sup> “Del piano y la guitarra lo que se valora es justamente la técnica. Es decir, aquello que se adquiere mediante riguroso ejercicio en el conservatorio. De allí que se la adjective como ‘admirable’. Por contraposición, el decir de los cantores es ‘impetuoso’ y sus voces son ‘ariscas’. Las voces populares se representan como aquellas que escapan a la domesticación y al disciplinamiento de la técnica, pero además se expresan con ímpetu, es decir, apasionadamente. Lo popular, entonces, se asocia a la pasión, y lo erudito, a la razón” (Díaz 2009: 163).

Según surge de esta cita, la decisión de abreviar elementos de un campo que –hasta ese momento– parecía ajeno ocurrió tanto entre los compositores de la música “cultura” como entre los de la música “popular”. Lo significativo en el texto de Orrego Salas es su explicación bifronte, como las dos caras de una misma moneda. Es decir, no ofrece una jerarquización de las músicas –como en los discursos analizados por Díaz– sino que plantea la situación en términos dialógicos.

Retomando el problema de los géneros musicales y a propósito del desarrollo de los estudios de música popular, se ha producido en los últimos veinticinco años un extendido debate sobre este concepto<sup>15</sup>. Una de las posturas más conspicuas es la de Franco Fabbri (2006), quien, en su definición, incorporó la idea de *performance* y tuvo en consideración el carácter social de la música como una condicionante para describir un género. Según este autor, en la mayoría de los trabajos musicológicos la definición de género está limitada a la sinonimia con las nociones de forma musical y de estilo. De ahí que, en una propuesta más abarcadora y completa, Fabbri incluye otros parámetros definitorios como por ejemplo la instrumentación, las prácticas de ejecución, los códigos mímico-gestuales, las funciones sociales, entre otros.

Asimismo, el aporte de Simon Frith (1998) es también crucial a la hora de analizar los ejemplos de este trabajo. Él incorporó la idea de expectativa en el acto mediante el cual el sujeto asigna un género a una pieza musical. Desde esta perspectiva el lugar del oyente adquiere un rol activo en el momento de la definición. En otras palabras, el planteamiento de Frith hace hincapié en que la determinación del género no se produce solamente por las características propias de las obras –por el sonido/lo sonoro– sino que, además, interviene la escucha.

La reformulación de la definición de género en un sentido más abarcador permitiría explicar, entonces, propuestas musicales, que por su fuerte sentido crítico, no hubieran podido ser incluidas a partir de las definiciones anteriores. Según lo ya señalado, el efecto paródico de *Laxatón* evidencia el mecanismo –en este caso de un género– y establece un nuevo orden. La denuncia política y la composición musical en *Santa María de Iquique* revelan la necesidad de incorporar nuevos elementos a la conceptualización tan restringida como la que asimila el género a una forma musical. Es por ello que si se aceptan las innovaciones propuestas por Fabbri y Frith para la noción de género musical, las cantatas *Laxatón* y *Santa María de Iquique* son claros ejemplos en los que se producen casos nuevos que toman elementos de un género musical caracterizado estáticamente al que le incorporan elementos de otros ámbitos de la cultura humana.

En el caso de *Santa María de Iquique* “el formato de la cantata profana italiana de fines del siglo XVII aparece como un género predilecto para narrar hechos de distinta naturaleza, en especial, referidos a personalidades y sucesos históricos” (González et al 2009: 302). Más aún, González afirma que la elección de ese género se debió a la facilidad con la que podía adaptarse la estructura original de la cantata en tanto sucesión de arias, recitativos, coros y dúos con acompañamiento instrumental, a las distintas necesidades expresivas de la Nueva Canción Chilena (González et al 2009). La obra contiene rasgos de la cantata, pero incorpora elementos provenientes del folclore.

Por su parte, Les Luthiers apunta a las expectativas de un género musical determinado para ofrecer una crítica paródica del mismo. Es evidente que para que se produzca el efecto humorístico, además de la intencionalidad del grupo se debe contar con un público competente que reconozca el texto parodiado. En definitiva, *Laxatón* recurre al género barroco, pero quiebra la expectativa del público al incluir nuevos instrumentos, burlarse de

<sup>15</sup> Cf. Fabbri 1982, Hamm 1994, Holt 2007, López Cano 2004, Negus 1999.

los yerros de los músicos e introducir expresiones inusuales en la cantata barroca. En otros términos, la ampliación que incorpora otros parámetros formales a esta noción de género, definida desde los estudios de la música popular, es la que permite explicar el sentido de estas expresiones musicales. En suma, en estas cantatas sudamericanas la risa y la insurgencia son incorporadas en el cruce de los límites entre lo culto y lo popular.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR. W. (con la colaboración de George Simpson)  
2002[1941] “Sobre la música popular”, *Guaraguao*, VI/15, pp. 155-190.
- ARNOLD, DENIS Y BASIL SMALLMAN  
2012 “Cantata”, en Alison Latham (editora). *The Oxford Companion of Music. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/114/e1121>.
- BERGSON, HENRI  
2003[1939] *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- BUKOFZER, MANFRED  
1986 *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Clara Janés y José M<sup>a</sup> Martín Triana (traducción). Madrid: Alianza.
- CARRASCO, EDUARDO  
1985 “Quilapayún, la revolución y las estrellas”. *Literatura chilena. Creación y crítica*, IX/3-4. Los Angeles, California, pp. 32-39.
- CARVALHO, JOSÉ JORGE DE  
1995 “Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana”, en Néstor García Canclini (editor). *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 125-165.
- DÍAZ, CLAUDIO  
2009 *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- FABBRI, FRANCO  
1982 “A Theory of Musical Genres: two Applications”, en Philip Tagg y David Horn (editores). *Popular Music Perspectives*. Göteborg: Göteborg and Exeter, pp. 52-81.
- 2006 “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, ponencia presentada en el VII Congreso IASPM-AL, “Música popular: cuerpo y escena en América Latina”, realizado en La Habana, Cuba, del 19 al 24 de junio de 2006. Traducción de Marta García Quiñones. [http://www.francofabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf](http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf)
- FRITH, SIMON  
1998 “Genre Rules”, en *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 75-98.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO  
2008 “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, *Revista Transcultural de Música*, N<sup>o</sup>12, <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art15.htm>

- GONZÁLEZ, JUAN PABLO, ÓSCAR OHLSEN Y CLAUDIO ROLLE  
2009 *Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- HAMM, CHARLES  
1994 "Genre, Performance and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin", *Popular Music*, XIII/2, pp. 143-150.
- HOLT, FABIAN  
2007 *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- KARMY BOLTON, EILEEN  
2013 Resumen de su tesis "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, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2011, 257 pp. Profesor guía: Rodrigo Torres Alvarado, en *RMCh*, XLVII/219 (enero-junio), p. 114.
- LÓPEZ CANO, RUBÉN  
2004 "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual"; en Josep Martí y Silvia Martínez (editores.). *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 325-337. Versión consultada online: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). Acceso: 01/02/2010.
- MASANA, SEBASTIÁN  
2005 *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*. Buenos Aires: Norma.
- MIDDLETON, RICHARD  
1990 *Studying Popular Music*. Filadelfia: Open University Press.
- NEGUS, KEITH  
1999 *Music Genres and Corporate Cultures*. Londres: Routledge.
- ORREGO SALAS, JUAN ANTONIO  
1980 "La nueva canción chilena: tradición, espíritu y contenido de su música", *Literatura chilena en el exilio*, IV/2. Los Angeles, California, pp. 2-7.  
1985 "Espíritu y contenido formal de su música en la nueva canción chilena", *Literatura chilena, creación y crítica*, IX/3-4. Los Angeles, California, pp. 5-13.
- TIMMS, COLIN ET AL.  
2008 "Cantata", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04748>. Acceso: 28/10/2008.
- TINIANOV, JURI  
1968 *Dostoevskij e Gogol (Per una teoría della parodia)*. *Avanguardia e Tradizione*. Bari: Dedalo Libri, pp. 135-171.