

¡Que no sirve de nada tanta comedia!

La Cantata Popular Santa María de Iquique entre la música y el teatro¹

¡Que no sirve de nada tanta comedia!

The Cantata Popular Santa María de Iquique between music and theatre

Dra. Eileen Karmy.²

ekarmyb@gmail.com

Dr. Martín Farías.³

mefz1936@gmail.com

Resumen

En este artículo proponemos entender a la Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis & Quilapayún, 1970) como una obra híbrida que transita entre la música y el teatro. Por este carácter interdisciplinario planteamos, que para comprender su origen, alcance y vigencia, es necesario indagar en los aspectos teatrales que se encuentran presentes en ella.

Con un marco teórico que conecta elementos teatrales específicos con la musicología examinamos sus aspectos tanto contextuales, como de forma para comprender cómo los elementos teatrales contribuyen a la riqueza de la Cantata en términos dramáticos y expresivos. Afirmamos que estos aspectos que hasta ahora no habían sido considerados en su estudio, son clave para entender su impacto entre la audiencia.

Palabras clave: Cantata Santa María, Nueva Canción Chilena, teatro, Bertolt Brecht, tragedia.

Abstract

In this article, we propose understanding the Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis & Quilapayún, 1970) as a hybrid work in the intersection between music and theatre. Owing to this interdisciplinary nature, we argue that it is necessary to bring a theoretical framework that connects specific theatre elements and musicology to understand its reach and effect fully. Examining its contextual and formal aspects through this interdisciplinary lens allows us to unveil how theatrical elements contribute to enriching the drama and expressiveness of the Cantata. We conclude that, even though previous

1 Agradecemos a Natália Schmiedecke e Ignacio Rivera cuyos comentarios críticos y constructivos enriquecieron este artículo. Asimismo, a Manuel Vilches Parodi, que nos invitó a participar a un evento online de conmemoración de los 50 años del estreno de la Cantata, lo que nos motivó a escribir este texto (más detalles sobre este evento, ver Gestión y Comunicaciones DMUS, s/f).

2 Investigadora independiente, Santiago de Chile.

3 Investigador postdoctoral, University of Edinburgh, Escocia.

scholars have overlooked such theatrical elements, these are crucial to understanding its impact and relevance further.

Keywords: Cantata Santa María, Chilean New Song, theatre, Bertolt Brecht, tragedy.

Recibido: 20/08/2020. Aceptado: 13/10/2020.

Introducción

En julio de 2020 se cumplieron cincuenta años del estreno de la Cantata Popular Santa María de Iquique, presentada por primera vez en vivo en 1970 por el conjunto Quilapayún en Santiago de Chile, en la sala La Reforma. El disco, editado por DICAP, fue lanzado en formato vinilo el mismo año. Los relatos sobre esta obra, tanto testimoniales, periodísticos y académicos, apuntan hacia el impacto que tuvo al momento de su estreno, y hoy, medio siglo después, siguen preguntándose acerca de su vigencia. Al cumplirse 50 años de su estreno, se han llevado a cabo eventos conmemorativos y se han publicado artículos periodísticos que enfatizan en la vigencia de la Cantata. Por ejemplo, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile realizó una celebración en línea de esta obra “con una revisión de la pieza y su autor, así como también la relevancia y vigencia de ambos” (Gestión y Comunicaciones DMUS, s/f, ¶1)⁴.

La vigencia de la Cantata la podemos ilustrar no solo con la cantidad de presentaciones y grabaciones que Quilapayún ha hecho a lo largo de su trayectoria, tanto en Chile como en el extranjero, sino también con las versiones que otras agrupaciones han hecho de ella. Por ejemplo, el mismo Quilapayún ha realizado cinco grabaciones diferentes de la obra, incluyendo tanto registros en estudio como de presentaciones en vivo⁵. Por su parte, el conjunto ha presentado la obra en vivo en incontables ocasiones, solo o acompañado de orquestas y coros, en Chile y en el extranjero, con distintos narradores y con el relato en distintos idiomas. Inspiradas en Quilapayún, otras agrupaciones han versionado esta obra, solo unas pocas registrándose en disco y la gran mayoría con presentaciones en vivo sin un registro asociado⁶. El hecho de que, a medio siglo del estreno, se siga presentando la Cantata, tanto por Quilapayún como por nuevas voces, da cuenta de su actualidad, vigencia y relevancia.

Los diversos estudios sobre la Cantata han planteado que su impacto y vigencia responden a dos elementos fundamentales: su temática de relevancia sociopolítica y la creación del género cantata popular, difuminando los límites entre lo docto y lo popular. La obra relata acontecimientos trágicos de la historia de Chile, contribuyendo no solo a hacerlos visibles, sino también a resemantizarlos (Mamani, 2014; Carreño, 2009). Si bien habla del pasado, la obra se inserta también en el presente, manteniéndose vigente a través de sus versiones que, en distintos contextos, interpelan al escucha a actuar (Karmy, 2011; 2012; 2014). La creación del género cantata popular se ha destacado como otro elemento que potenció el impacto de la obra, el cual consiste en una adaptación de la cantata barroca al estilo popular de tradición folclórica (Padilla, 1998). Se plantea, por una parte, que la forma cantata popular puso en tensión la noción de género musical (González & Opaso, 2008; Guerrero, 2013). Y por otra, que el vínculo entre lo docto y lo popular fue parte del contexto político revolucionario y de la izquierda chilena de los sesenta y setenta, en que el medio artístico funcionó también como campo de batalla (Peña, 2014; Schmiedecke, 2015).

4 Algunos artículos recientes que destacan la vigencia: De La Sotta, 2020; Reyes-Rojas, 2020.

5 Estas cinco grabaciones son: Quilapayún & Héctor Duvauchelle, 1970; Quilapayún & Jean Luis Barrault, 1978; Quilapayún, 1985; Quilapayún & Héctor Duvauchelle, 1997 [1981]; y Quilapayún, 2004.

6 Según el cálculo aproximado de Ricardo Venegas, integrante de Quilapayún, en una entrevista realizada en 2010, el conjunto podría haber presentado la Cantata unas 400 veces durante toda su historia (citado en Karmy, 2012, p. 89). De las versiones que otras agrupaciones han grabado de la Cantata, encontramos cuatro: Conjunto Instrumental y Coral de la Universidad Austral de Chile, Pablo Carrillo & Franklin Thon, 1972; Felo, 2002; Cuarteto Strappa, 2007; Colectivo Cantata Rock, 2009. Sobre las versiones que se han presentado en vivo sin una grabación discográfica asociada, ver Karmy, 2012, pp. 146-164.

Además de estos factores, que sin duda contribuyeron al impacto de esta obra, consideramos que uno de sus aspectos clave, y que hasta ahora no ha sido estudiado, es la inclusión de elementos teatrales. Los estudios anteriores de la Cantata, al centrar el análisis en la relevancia social de la música han pasado por alto estos elementos. En este artículo planteamos que los aspectos teatrales, tanto audibles en el relato y en la interpretación musical, como visibles en la performance de los intérpretes, ayudaron a potenciar la relevancia de la temática sociopolítica y del género cantata popular. Asimismo, sostenemos que fueron cruciales en el impacto que tuvo la Cantata al momento de su estreno, contribuyendo también a que la obra se mantenga vigente a pesar del paso del tiempo. Aquí los analizaremos mediante la escucha de la grabación de 1970 aunque la gran mayoría de los aspectos analizados se distinguen de igual modo en las sucesivas versiones.

Como desarrollaremos a lo largo del artículo, los elementos teatrales de la Cantata fueron incorporados por su compositor, Luis Advis, de vasta trayectoria en la música para la escena, por sus intérpretes, Quilapayún, conjunto icónico de la Nueva Canción Chilena caracterizado por su puesta en escena, y por el narrador, que en la versión original (1970) fue el actor Héctor Duvauchelle. Es decir, estos elementos pueden ser trazados tanto en el texto y música de la obra, como en la performance.

Comenzaremos caracterizando la Cantata como una obra musical de largo aliento que forma parte de un proceso de experimentación musical y teatral de la época. Luego, destacaremos las características de sus intérpretes, tanto del conjunto Quilapayún como del actor Héctor Duvauchelle, enfatizando que su performance es parte fundamental de la obra. En tercer lugar, revisaremos los vínculos de Luis Advis con el teatro, señalando la relevancia de su trayectoria como músico de teatro para la composición de la Cantata. Finalmente, daremos cuenta de las influencias teatrales de la Cantata, indagando, por un lado, en su estructura dramática, y por otro, en los elementos del teatro épico que utiliza.

Una obra de largo aliento

La Cantata Popular Santa María de Iquique surgió en un contexto marcado por el compromiso político y la efervescencia social que se vivía en Chile a meses de la votación que llevaría a Salvador Allende a convertirse en el primer presidente marxista electo democráticamente. Ésta se presentó por primera vez interpretada por Quilapayún en julio de 1970 en la sala La Reforma, se estrenó oficialmente en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena en agosto del mismo año, y se había grabado en un disco larga duración unos meses antes. Su particularidad, tanto en el estilo y formato, llamó fuertemente la atención entre el público.

¿Cuáles eran estas particularidades? La obra no era una canción ni un conjunto de canciones, sino que una cantata popular, una obra unitaria de largo aliento que se diferenciaba de lo que se había creado hasta entonces en el país. Fue la primera obra de largo aliento que traspasó el formato de la canción manteniendo una unidad orgánica musical y que no se trataba sólo de “una serie de canciones basadas en géneros musicales diferentes sino de una obra concebida como un todo de comienzo a fin” (Padilla, 1998). A la vez, proponía un nuevo uso de los instrumentos popularizados por la Nueva Canción Chilena, en diálogo con el uso instrumentos de tradición docta. Su temática también era novedosa y de interés en un contexto de reivindicaciones populares: la masacre de los obreros pampinos en huelga por mejores condiciones laborales en 1907.

La Cantata está estructurada en 18 partes, incluyendo canciones (6), interludios instrumentales (4), cantados (1) y relatos hablados (5), exponiendo los elementos temáticos en una unidad armónica e instrumental, por medio de la anticipación y reiteración de los motivos principales. Según el diccionario Harvard de la Música, la cantata fue un tipo de obra musical surgida en el siglo XVII que consistía usualmente en un número de movimientos e incluía arias, duetos, recitativos y coros y tenía como base un relato dramático de carácter lírico, dramático o religioso. La cantata religiosa fue particularmente conocida por la obra de J.S. Bach, aunque la forma secular fue la más extendida (Apel 1974, p. 127). Advis hizo modificaciones a esta forma tradicional, en la que, si bien mantuvo la sucesión de partes vocales (arias y coros) e instrumentales (preludios e interludios), sustituyó los recitativos por relatos hablados. Como obra unitaria, la Santa María de Iquique expone temas que se reelaboran y reexponen, presentando modulaciones y nuevos recursos, manteniendo la estructura de una cantata barroca, pero abriéndose a una nueva dimensión al unir elementos de la música docta con la de raíz folclórica.

Luis Advis compuso esta obra para ser interpretada con dos quenás, charango, guitarra, bombo legüero, contrabajo, violoncello y voces masculinas. Muchos de estos instrumentos como los ritmos, giros melódicos y modulaciones armónicas que usa la obra, al momento del estreno, estaban siendo popularizados por la Nueva Canción Chilena, movimiento de la canción comprometida chilena que abarcó un repertorio heterogéneo. Incluyó a Víctor Jara, Isabel y Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Sergio Ortega, Luis Advis, además de los grupos Inti-Illimani, Amerindios y Quilapayún, entre otros (Schmiedecke, 2014). Si bien tanto los instrumentos como la difuminación de las fronteras entre lo docto y lo popular ya venían explorándose por otros artistas de este movimiento, el uso que Advis dio a estos elementos fue novedoso. Por ejemplo, hasta entonces las quenás solían tocar melodías paralelas mientras que en la Cantata se utilizan en contrapunto, incluyendo disonancias que provocan tensiones y enfatizan o contradicen las emociones que sugiere el texto.

Ya desde fines de los años cincuenta encontramos intentos por expandir el formato de la canción, tanto en Chile como en el mundo, explorando otras posibilidades sonoras y temáticas, que creemos fueron antecedentes para el trabajo que realizaría Advis con la Cantata, en el sentido de crear una obra musical de largo aliento y unidad temática. Por ejemplo, Violeta Parra con “El gavilán” propuso un nuevo modo compositivo extendiendo el formato de la canción y buscando integrar la música con otras disciplinas artísticas (Oporto, 2013). Ya entrados los años sesenta, en el ámbito de la música popular, encontramos propuestas que buscaron aunar un conjunto de canciones bajo una temática común, lo que fue facilitado, entre otros elementos, por la creación y popularización del disco larga duración. Al mismo tiempo, la promulgación en 1962 del Concilio Vaticano II de reemplazar

las misas en latín por lenguas vernáculas propició la creación en América Latina de obras musicales de largo aliento para ser interpretadas en los oficios religiosos (Guerra, 2014). En 1964, por ejemplo, se estrenó en Argentina la *Misa criolla* de Ariel Ramírez, adaptando géneros e instrumentos del folclor argentino a la misa romana, sentando un precedente para las obras de largo aliento que, desde mediados de la década, comenzaron a crearse en Chile con ritmos e instrumentos latinoamericanos. Así, en 1965 se estrenó en el país la *Misa a la chilena* de Vicente Bianchi, Ángel Parra compuso el *Oratorio para el pueblo* y Patricio Manns estrenó *Sueño americano*. Dos años después, en 1967, se estrenó la obra teatral *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, con texto de Pablo Neruda y música de Sergio Ortega. Ésta fue definida por Neruda como una cantata escénica, incluía un elaborado acompañamiento musical y canciones interpretadas por el elenco en un estilo que se alejaba de las propuestas de teatro musical de la época (Farías 2014, pp. 97-100). Estas obras, al ampliar el formato de la canción, integrar la canción popular en otros contextos y utilizar instrumentos latinoamericanos, fueron antecedentes importantes a la Cantata.

Fue en este contexto de búsquedas por ampliar la canción popular y difuminar los límites entre disciplinas artísticas que surgió la Cantata Popular Santa María de Iquique. Luis Advis, de amplia trayectoria en la música para teatro, inmerso en el movimiento artístico intelectual ligado al Conservatorio Nacional, probó mezclas, sonidos, elementos dramáticos y formas musicales al crear la Cantata, tomando elementos con los que se estaba experimentando no solo en Chile, sino que en el mundo⁷. En este sentido, si bien entendemos las obras de largo aliento anteriormente mencionadas como un precedente, como parte de una tendencia de la época, algunas de ellas sirvieron a Advis como referentes directos. Ahondaremos en éstas más adelante, pero por ahora es importante mencionar que la Cantata Popular fue pionera en su género, trascendiendo las obras de largo aliento anteriores por su unidad orgánica musical, en que “los elementos temáticos fundamentales son expuestos y reelaborados en diversos interludios instrumentales y canciones” (Padilla, 1998).

Los intérpretes

Nos referimos a Quilapayún y Héctor Duvauchelle como los intérpretes de la Cantata, entendiendo que no son agentes pasivos que se remiten a interpretar o expresar lo que escribió el compositor. Por el contrario, son actores fundamentales del proceso de creación y montaje de la Cantata.

Esta obra fue escrita por Advis para Quilapayún, una de las principales agrupaciones de la Nueva Canción Chilena, formada a mediados de 1965, que se caracterizaba por su particular manejo de voces masculinas, el uso de instrumentos folclóricos andinos y su puesta en escena. Entre 1967 y 1969, el conjunto tuvo como director artístico a Víctor Jara, quien además de músico tenía una vasta experiencia como actor y director teatral.⁸ Fue él quien les transmitió herramientas teatrales y escénicas a los músicos. En conjunto, trabajaron

7 Por ejemplo, el grupo inglés, The Beatles, había lanzado su disco conceptual de largo aliento, Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band en 1967.

8 A comienzos de la década del sesenta, Víctor Jara se había unido al conjunto Cuncumén justamente para desarrollar el aspecto escénico de la agrupación. Una de sus contribuciones fue la creación de coreografías, el trabajo con el espacio y la corporalidad del elenco (Ruiz, 2006, p. 51). Por esto, al momento de convertirse en director artístico de Quilapayún en 1967 contaba ya con un importante bagaje en cuanto al trabajo escénico-musical.

en su presentación en el escenario, el vestuario a utilizar, la postura, los movimientos en escena. Según Eduardo Carrasco, fundador de Quilapayún:

En tal parte de la canción había que mirar hacia el frente, después había que cambiar de posición, después teníamos que tomar la guitarra de tal o cual modo, había que cerrar los ojos y abrirlos en tal palabra, después venía el cambio de instrumentos, los desplazamientos detrás del que quedaba anunciando la próxima canción, las frases claves que había que aprenderse, etc., etc. (Carrasco, 2003, p. 83)

Así, al momento de montar la Cantata, el conjunto tenía ya experiencia en cuanto a las posibilidades escénicas de la performance musical. Como señala Carrasco, con estos recursos, Jara los ayudó a forjar su estilo interpretativo y expresivo, al punto de transformar su desenvolvimiento escénico “en algo muy riguroso y preciso” (ibid.), algo que no era usual en la época y justamente por eso, fue el grupo ideal para materializar los intereses de Advis con la Cantata. Quilapayún no solo interpretó la Cantata por primera vez, sino que, al grabarla en diversas ocasiones e incorporarla a su repertorio en vivo por décadas, la dieron a conocer en Chile y en el extranjero.

La narración de la Cantata, tanto en el disco grabado en 1970 como en su estreno en la Sala la Reforma fue realizada por el actor Héctor Duvauchelle, que pertenecía al elenco del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile e integraba la Compañía de los 4. Las cualidades vocales y expresivas de Duvauchelle eran ya conocidas al momento de participar en la Cantata. Además de su trayectoria actoral, era uno de los declamadores en el conjunto Los Cuatro de Chile que el mismo 1970 lanzara su célebre disco *Homenaje a Óscar Castro*. Años antes, el actor había colaborado como locutor en el cortometraje documental *Aquí vivieron* (Pedro Chaskel & Héctor Ríos, 1964) realizado por el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. La película, que conjuga un estilo observacional con elementos poéticos, retrata una excavación arqueológica realizada junto al río Loa, en el norte de Chile. Tanto el tono de voz en el registro más grave del actor como la reflexión sobre los restos humanos de los pueblos indígenas que habitaban esas tierras resuenan con el carácter de la Cantata. Es probable que este trabajo haya motivado a Advis para invitarlo y sin duda fue una referencia para el propio Duvauchelle al momento de interpretar la Cantata.

Posteriormente, en las interpretaciones realizadas por Quilapayún el rol del narrador ha sido generalmente asumido por actores experimentados con un gran dominio vocal y escénico. En la presentación de la obra en el Festival de la Nueva Canción Chilena en agosto de 1970 estuvo a cargo del actor Marcelo Romo. Más adelante, el relato ha sido interpretado por actores y actrices como Tati Penna, Patricio Pimienta, Alfredo Castro y más recientemente Pablo Schwarz⁹. En una versión en inglés presentada en Estados Unidos relató la actriz Jane Fonda mientras que la grabación en francés de 1978 fue realizada por el actor Jean-Louis Barrault.

9 Si bien Taty Penna no es actriz de profesión, se ha desempeñado como tal en el mundo del espectáculo, además de locutora, cantante y conductora. A diferencia de los demás actores mencionados, Pablo Schwarz no hizo el relato de la Cantata con Quilapayún sino que con la Orquesta de La Resistencia de la Universidad de Chile, en las presentaciones de la obra de diciembre 2019 en Londres 38 y en enero de 2020 para el cierre del XX Festival de Música Contemporánea de la Universidad de Chile (*El Mostrador Cultura*, 13 de enero de 2020; Cantata Santa María de Iquique, un homenaje a la lucha social, 26 de diciembre de 2019).

Luis Advis: músico de teatro

La obra musical de Luis Advis se encuentra íntimamente ligada al teatro, siendo probablemente el compositor más prolífico en la música para la escena chilena. Hacia fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, comenzó a establecerse en Chile una relación entre dramaturgos y compositores que contribuyó tanto a la musicalización de obras de teatro como a la creación de un teatro musical. En este contexto, Advis colaboró con el dramaturgo Jaime Silva, componiendo la música para la obra infantil *La princesa Panchita* en 1958. Esta experiencia será clave para su trabajo musical pues lo llevará a explorar géneros de la música de raíz folklórica. La aproximación del compositor a este mundo no fue del todo sencilla pues sus intereses en esos años estaban centrados en la música docta. Sin embargo, se entusiasmó y decidió realizar este primer trabajo que lo vincularía definitivamente al mundo del teatro (Farías, 2014, pp. 71-74).

Durante los años sesenta, Advis se consolidó en la actividad músico-teatral mediante un trabajo permanente con diversos grupos como el ITUCH, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, el ICTUS, la Sociedad de Arte Escénico, el Teatro Callejón, entre otros. Por ejemplo, en 1967 volvió a colaborar con Jaime Silva, esta vez en una obra de teatro cuyo tema central era la conquista de Chile. De aquí se originaron canciones que más adelante formarían parte de la Cantata, como el verso “si quieren esclavizarnos jamás lo podrán lograr” que cantaba el cacique Caupolicán, y la canción cantada por un grupo de indígenas, de donde surgiría uno de los trozos más populares de la Cantata, la canción “Vamos mujer” (Advis, 1984, p. 2).

Más tarde, en 1969, Advis trabajó en dos montajes que serán clave para entender la creación de la Cantata: *Vietrocks* y *Los que van quedando en el camino*. Ambas con un contenido político claro y propuestas escénicas innovadoras que causaron bastante revuelo. La primera, originalmente estrenada en Estados Unidos por su autora, Megan Terry y con música de Marianne de Pury, fue adaptada y dirigida por Víctor Jara para el DETUCH. Advis realizó la adaptación musical y participó en los ensayos enseñando a los actores las canciones que formaban parte del montaje. La puesta en escena desarrollada por Jara era bastante rupturista para la época: No existía cuarta pared, no utilizaban escenografía, maquillaje ni vestuario. Se usaba el espacio vacío y el elenco actuaba en mallas y descalzos. No había tampoco personajes fijos, sino que se cambiaban los roles dependiendo de las necesidades de la escena (Sepúlveda, 2001, pp. 143-147). Respecto al carácter renovador de este montaje, la actriz Mónica Carrasco, una de las integrantes del elenco, recuerda:

Hasta ese momento se hacía el teatro tradicional, con escenografía, con utilería, con el vestuario, muy tradicional. Y esta obra parte con cero escenografía, con actores vestidos con malla, [...] usábamos nuestros propios cuerpos, se rompía la cuarta pared, era una obra que estaba basada en coreografías y música. Bueno y el tema político. En aquella época que se montó, además, aquí en Chile el tema político estaba candente (Carrasco, 2013).

La segunda obra, *Los que van quedando en el camino*, fue escrita por Isidora Aguirre y trataba sobre una matanza de campesinos ocurrida en la localidad de Ránquil en julio de 1934. Según Piña (2014), su estructura dramática tendría al menos tres ejes:

el relato de los terribles sucesos ocurridos en el Alto Biobío, las íntimas aspiraciones de los protagonistas por mejorar sus condiciones de vida y las enseñanzas explícitas respecto de la organización popular para acceder al poder y revertir esas injusticias (p. 596).

El director Eugenio Guzmán le encargó música a Advis quien comenzó a componer a partir del texto cuando los ensayos aún no comenzaban. Finalmente, varias de las canciones que escribió no se utilizaron en el montaje, pero el compositor las integró más tarde a lo que sería la Cantata. Según el propio Advis (1984), una canción cantada por la protagonista en que manifestaba sus temores sobre la inminente tragedia derivó en “Soy obrero pampino” mientras que la melodía de otra que hacía referencia a la muerte de los hermanos de la protagonista se convirtió en las queñas de “A los hombres de la pampa” (p. 3). La puesta en escena de *Los que van quedando en el camino* no fue tan rupturista como la de *Vietrock*, pero mantuvo una intención renovadora mediante el uso de técnicas brechtianas como la ruptura de la cuarta pared, la interrupción de la acción, el uso del coro y la inclusión de la canción final a modo de epílogo. A su vez, el montaje dio centralidad al trabajo actoral dejando en un lugar secundario a los recursos escenográficos. De hecho, en el texto publicado, casi como en una declaración de principios, Isidora Aguirre (1970) plantea que es posible “prescindir de todo aparato escénico para su representación al aire libre, en plazas o en el campo. Podrá pues adaptarse a los medios de que se disponga” (p. ix).

Podemos leer el trabajo en estos dos montajes como antecedentes directos de lo que desarrollará Advis en la Cantata. Por ser una obra musical, ésta no cuenta con actores ni escenografía, y por tanto, debe valerse de lo narrativo y lo sonoro para construir el espacio escénico, así como de una sólida estructura dramática para presentar la historia. Años más tarde el compositor comentaría que lo que más le gustaba de la *Cantata* era su desarrollo dramático (en Arenas, 2012, p. 40). En este mismo sentido, el dramaturgo Jaime Silva (2005) planteaba que Advis “tenía grandes conocimientos de la estructura dramática y muy clara la visión de los montajes y obras en las cuales trabajó” y por lo que su aporte al teatro “rebasaba con creces las tareas de un mero compositor” (p. 127).

En términos temáticos, *Los que van quedando en el camino* fue la referencia más directa que tuvo Advis para crear la Cantata. Las historias son bastante similares y el lenguaje que desarrollará en la Cantata muestra una influencia clara del trabajo de Aguirre. Al recordar los momentos en que comenzó a escribir la obra, Advis señaló que necesitaba “relatar la matanza iquiqueña en lo posible tan bien como la Nené [Isidora Aguirre] había relatado lo de Ránquil en su obra teatral” (Advis, 1984, p. 4). El montaje final de *Los que van quedando en el camino* incluía música incidental compuesta para guitarra y una canción al final de la obra, cuya letra es una adaptación del discurso de Fidel Castro conocido como “Segunda declaración de La Habana” que funciona como un comentario político situado en el momento en que fue estrenada la obra.¹⁰ Según Gutiérrez (2012), *Los que van quedando en el camino* hace parte de una inquietud de la época por “construir discursos artísticos que recuperen la historia olvidada y preparen un clima político” (p. 266). Allí es donde podemos inscribir también a la Cantata por su manifiesto interés por relevar y resignificar determinados hechos históricos para el presente.

10 Posteriormente, y con ese mismo nombre, el grupo Quilapayún grabó esa canción para su disco *Vivir como él* (1971). Esta grabación, si bien no es propiamente teatral, constituye uno de los escasos registros sonoros de la música compuesta por Luis Advis para la escena (Farías, 2014, p. 77).

La influencia teatral en la Cantata

Podemos distinguir algunos procedimientos de la Cantata que responden a conceptualizaciones de dramaturgia y puesta en escena. Observamos ideas del dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht que permean la obra, aunque también en determinados momentos se utilizan otras referencias que incluso contradicen los postulados brechtianos. Como veremos, Advis no fue un purista en términos de influencias y tomará elementos de diversas fuentes que considere válidos para la construcción de su obra. Analizaremos las influencias teatrales de la Cantata en dos secciones: a) estructura dramática y tragedia, y b) la Cantata como teatro épico.

a) Estructura dramática y tragedia

En términos dramáticos vemos claramente la intención de Advis de construir una tragedia. Varios de los elementos de esta forma dramática aparecen en la Cantata, algunos de ellos modificados o reinterpretados, como en el caso del protagonista. En la tragedia griega, según Lesky (1966), el héroe es un “luchador que se opone al mundo para impedir su letargo. Su muerte es inevitable, pero en modo alguno carece de sentido. Todavía no está madura la época para el valor por el cual él lucha y cae, pero su sacrificio hace expedito el camino de un futuro mejor” (p. 41). En la Cantata el héroe no es un individuo sino un colectivo: los obreros pampinos junto a sus familias. El pueblo que decide levantarse para mejorar sus condiciones de vida, para acabar con la injusticia. Esto resulta significativo en el contexto del estreno de la Cantata pues si bien en 1907 aún no existía la madurez epocal de la que habla Lesky (ibid.), en 1970, en la víspera de la elección de Allende, sí sería el momento adecuado. Así la muerte de los obreros en Iquique 63 años antes, y, por extensión, las trágicas muertes perpetradas en innumerables masacres por el Estado chileno a su pueblo no habrían sido en vano.

Distinguimos también, siguiendo las definiciones de la tragedia sistematizadas por Pavis (1998, p. 487), la *hamartía*, que es la acción que desencadena la historia y que llevará al héroe al desenlace trágico. En este caso, la acción de bajar al puerto de Iquique a reivindicar sus derechos. Esto se resalta en la obra cuando, luego de la canción “El sol en desierto grande” que repasa las innumerables injusticias a las que eran sometidos los pampinos, el relator señala que comenzó la huelga y sentencia: “había que bajar al puerto grande” como el único camino posible.

La *hybris*, es decir, el orgullo del héroe que insistirá en su camino “a pesar de las advertencias”, es presentada en la canción “Soy obrero pampino”. Si bien se reconoce el peligro que se avecina, el hablante declara “que en la vida no hay que temer”. De igual modo, el “Rucio” cuando enfrenta al general manifiesta este mismo principio e incluso desafía a su enemigo a dispararle al corazón. Enfrentando sus temores de que la marcha hacia Iquique terminará mal, planteadas tanto por la voz cantante en “Soy obrero pampino”, como en las reticencias de la mujer en “Vamos mujer”, deciden seguir adelante y enfrentar el peligro. Finalmente, el *pathos*, que sería el sufrimiento y muerte de los pampinos en tanto héroes colectivos es comunicado al público con la “Canción Letanía” que comienza con el luctuoso “murieron tres mil seiscientos uno tras otro. tres mil seiscientos mataron, uno tras otro”.

Como plantea Pavis (1998), más allá de los detalles de la historia, el conflicto trágico clásico “siempre contrapone al hombre con un principio moral o religioso superior” (p. 489). Ante esto, la metáfora planteada por el narrador cuando dice que “la ley del patrón es ley sagrada” es significativa, pues pone de manifiesto un sentido de superioridad casi divina de los opresores. Es justamente contra esta “ley sagrada” de injusticia que los pampinos se alzarán.

Una de las premisas de la tragedia, según escribe el mismo Aristóteles en su *Poética* (2011), es que el argumento debe funcionar de modo tal que “aun sin verlo representado” el auditor “se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos” (p. 58). Este punto es relevante para entender la Cantata como una tragedia en que se ve, pero sobre todo se escucha. Su fuerza dramática, que radica en parte importante en lo sonoro, permite dimensionar el valor del registro fonográfico donde, si bien se pierden los aspectos escénicos de la presentación en vivo, se mantiene el peso dramático en el sonido.

b) La Cantata como teatro épico

La influencia de las ideas de Brecht en el Chile de aquellos años no se circunscribe solamente al teatro sino al medio artístico en su conjunto. En el ámbito cinematográfico, a propósito del estreno de la célebre *El chacal de Nahueltoro* (1969), su director Miguel Littín (1970) destacaba que el pensamiento de Brecht había sido clave en la concepción de su película y afirmaba que la cinta seguía una “estructura brechtiana, de distanciamiento emocional, precisamente para provocar un alejamiento necesario del espectador, para que éste racionalice el hecho” (p. 19). Poco tiempo después, en 1971 el sello DICAP produjo un disco con canciones de Brecht y Hans Eisler interpretadas por el tenor Hans Stein, Cirilo Vila en piano y el actor Rubén Sotoconil en el recitado. Con esta grabación se comenzaba a visibilizar esta faceta musical del dramaturgo (Farías, 2014, p. 137).

En el ámbito teatral, ya en 1953 el Teatro Experimental realizó una versión de *Madre coraje* de Brecht, aunque sus ideas comenzaron a ser más visibles en el teatro chileno desde los años sesenta. El montaje de *Los papeleros* (1963) de Isidora Aguirre revelaba ya una clara influencia del dramaturgo alemán (Aguirre en Jeftanovic, 2009, p. 112). Pocos meses después, el ITUCH estrenó *El círculo de tiza caucasiano*, con la dirección del uruguayo Atahualpa del Cioppo y la asistencia de Víctor Jara. Ya hacia fines de la década fue el mismo Jara quien montó *Antígona* (1969) con el teatro de la Universidad Católica en la versión de Brecht (Farías, 2014, pp. 53-66). Para entonces, Isidora Aguirre era una abierta seguidora de sus ideas que influyeron varios aspectos de su dramaturgia y puesta en escena, particularmente en *Los que van quedando en el camino* (Hanson, 2002, p. 55).

Teniendo en cuenta la referencia directa que la obra de Aguirre significó para Advis, podemos distinguir en la Cantata elementos claros de la teoría brechtiana como la ruptura de la cuarta pared, el uso de prólogo y epílogo, el coro y el narrador. Estos elementos funcionan como herramientas para producir el llamado efecto de distanciamiento, que es central en la teoría del teatro épico. Según Brecht, este efecto se refiere a “la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño” para poder “romper el ensimismamiento del espectador” (Brecht, 1963, p. 38). El objetivo último del distanciamiento será hacer consciente al público de su circunstancia histórica e incitarlo “a transformar la sociedad y por lo tanto a incidir en su medio” (De Toro, 1987, p. 34).

Según Bradley (2006), para producir esta actitud crítica en el espectador, el teatro de Brecht entre otras cosas “destruye la ilusoria ‘cuarta pared’, la convención de que la audiencia está espionando la acción sin que los personajes se enteren” (pp. 4-5).

Por la naturaleza musical de la Cantata no podemos simplemente homologar la noción de cuarta pared del teatro e incluso podríamos asumir que en una performance musical no existe una cuarta pared. Sin embargo, creemos que dada la forma híbrida de esta obra que transita entre lo musical y lo teatral, se distingue una intención de romper la ilusión de la representación y dirigirse directamente a la audiencia. Tanto el prólogo como el epílogo son claros ejemplos de esto y coinciden con la propuesta de Brecht de incluir estas introducciones y cierres a modo de comentario crítico. El Pregón cantado con el que comienza la obra, abre justamente con una ruptura de la cuarta pared en que se le habla directamente al público:

Señoras y señores
venimos a contar
aquello que la historia
no quiere recordar.
Pasó en el norte grande
fue Iquique la ciudad
mil novecientos siete
marcó fatalidad.
Allá al pampino pobre
mataron por matar.

Musicalmente, el comienzo con un acorde menor y un ritmo marcado en la guitarra, introducen desde el primer momento la solemnidad de la obra. En el texto se observa el propósito claro de presentar un relato a la audiencia.¹¹ Se sitúa la acción y la tragedia que ocurrió muy en línea con las ideas de Brecht de presentar los hechos desde un comienzo para evitar la expectativa por parte de la audiencia sobre qué va a pasar y transformarla en una inquietud respecto a por qué ocurrirá (Bradley, 2006, p. 73).

Brecht utiliza los prólogos y epílogos como un modo de invitar a la audiencia a interpretar los hechos presentados en las obras a la luz de los problemas contemporáneos (Mumford, 2009, p. 105). La sección final de la Cantata responde a cabalidad a estos postulados. El breve pregón cantado *a capella* antes de la “Canción final” es central para entender esta intención:

Señoras y señores, aquí termina
la historia de la escuela Santa María.
Y ahora con respeto, les pediría
que escuchen la canción de despedida.

11 Una idea que rondaba en Advis antes de crear la Cantata, a propósito de conversaciones con amigos del mundo del teatro, era la de crear un espectáculo escénico-musical que se pudiera presentar en las calles, llevando así el teatro a plazas y parques (Advis, 1984, p. 3; Carrasco, 2003, p. 150). Si bien la idea no se concretó como tal, este espíritu está presente sobre todo en el Pregón.

Mediante este breve canto, que rompe la cuarta pared invitando al público a escuchar la “Canción final”, se establece una puntuación, señalando que la historia de la masacre obrera en la escuela Santa María ya terminó y que, por tanto, lo que viene a continuación no hablará sobre esos hechos. En línea, con lo planteado por Mumford, este breve canto clarifica la intención de la “Canción final” que es justamente invitar a la audiencia a interpretar estos hechos a la luz del momento actual, a no quedarse “sentados pensando que ya pasó” y que “no basta solo el recuerdo” sino que hay que mirar la realidad, como dice su texto (Advis, 1999, p. 20). La canción finaliza con un llamado a la unidad que como ha apuntado Karmy (2012), puede ser interpretado, en el contexto de su estreno, como una invitación a la unidad de la clase trabajadora en los meses previos a la elección de Salvador Allende en septiembre de 1970 (p. 139). A su vez, al momento de su estreno, la matanza de Iquique hacía eco de una matanza perpetrada por Carabineros contra un grupo de pobladores en Puerto Montt en marzo de 1969.¹² Si bien Advis evitó hacer referencias directas a estos hechos en la Cantata, la proximidad de los hechos con el estreno de la obra hace inevitable la conexión.¹³

Para Brecht, con el fin de lograr el distanciamiento, el actor debe evitar transformarse en el personaje que está representando y “guardar siempre una distancia entre su personalidad y la del personaje” (De Toro, 1987, p. 29). Por la naturaleza de la Cantata como formato, se cumple la intención de evidenciar que el espectador está en presencia de un espectáculo y no de una recreación de los hechos, cuestión central para la teoría brechtiana (De Toro, 1987, p. 33). Los músicos cumplen un papel múltiple en la medida en que además de ser los músicos del espectáculo, asumen ciertos roles como si fueran personajes cuando cantan en primera persona, pero a la vez funcionan como el coro griego que el mismo Brecht resignifica en su teatro. Sin embargo, en cualquiera de estos roles se mantiene el distanciamiento pues los músicos no dejan de ser los músicos.

La noción del coro griego será central para entender las canciones interpretadas por Quilapayún. Para Mumford (2009) Brecht se apropia del coro griego subvirtiendo su forma y función con el fin de revelar situaciones de opresión (p. 77). La canción “A los hombres de la pampa” opera en esta lógica como un canto colectivo que denuncia la matanza y añade un comentario que se repite al final de cada una de las estrofas que dice “no hay que ser pobre”. Esta frase va acompañada con un cambio drástico en el ritmo y melodía que explicita que se trata de un comentario dentro de la misma canción que explica las razones de los hechos comentados.

A 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

12 El responsable político de esta matanza fue el entonces ministro del Interior Edmundo Pérez Zujovic. Víctor Jara compuso en ese momento su canción “Preguntas por Puerto Montt” en la que increpa directamente al ministro.

13 Según el propio Advis (1984), originalmente había incluido un verso referido a Puerto Montt en la “Canción final” pero luego decidió quitarlo para evitar polémicas (p. 6).

Junto con Quilapayún como coro, Advis incluye a un narrador. Esta decisión la explica en la carátula del disco donde señala que: “El Recitativo clásico, cantado, se ha sustituido por un Relato hablado que, sin embargo, contiene elementos rítmicos y métricos, con el objeto de no romper el total sonoro” (Advis, 1999, p. 5). Ahora bien, la figura del narrador observante había sido ya trabajada por Brecht como una herramienta del teatro épico que contribuye justamente a dar importancia a la narración de los hechos y dirigir la atención a las causas de los acontecimientos (Mumford, 2009, p. 77). Casi al comienzo de la obra cuando el narrador introduce la historia, dice:

Y si observan la pampa y la imaginan
en tiempos de la industria del salitre,
verán a la mujer y al fogón mustio,
al obrero sin cara, al niño triste.

El texto no intenta representar los hechos de Iquique sino ofrecer un relato acerca de ellos. Por eso la invitación a imaginar la pampa en esos tiempos resulta clave, pues nos da luces de que estamos justamente imaginando los hechos y no presenciando una representación de éstos. De modo similar, el siguiente relato señala:

De una a otra oficina, como ráfagas,
se oían las protestas del obrero,
de una a otra oficina, los señores...
el rostro indiferente o el desprecio.
Qué les puede importar la rebeldía
de los desposeídos, de los parias;
ya pronto volverán arrepentidos;
el hambre los traerá, cabeza gacha.

Si bien en las primeras frases se presenta el relato del comienzo de las protestas en las líneas finales se dan luces del pensamiento de los dueños de las oficinas y que ilustran a su vez la condición de opresión que vivían los obreros del salitre: la pobreza era tan grande que simplemente por hambre volverían arrepentidos. Con estos comentarios, la narración hace eco del pensamiento brechtiano tanto al presentar los hechos, incluyendo en este caso el punto de vista de los dueños de las salitreras, como al dar luces de las situaciones de opresión. La narración distanciada se rompe brevemente luego de la canción “Soy obrero pampino”. El comienzo del relato describe irónicamente la llegada de un “noble militar, un general” que sabrá hablar a los obreros “con el cuidado que trata el caballero a sus lacayos”. Luego, el narrador cuenta lo que el general dice a los obreros:

Que no sirve de nada tanta comedia,
que dejen de inventar tanta miseria.
Que no entienden deberes, son ignorantes,
que perturban el orden, que son maleantes,
que están contra el país, que son traidores,

que roban a la patria que son ladrones.
Que han violado a mujeres, que son indignos,
que han matado a soldados, son asesinos.

Si bien se presentan las palabras del general, no se rompe en ningún momento la narración. El narrador no personifica al general, sino que cuenta a la audiencia lo que éste les dijo a los obreros. El “que” con el cual abre cada una de las frases indica esa posición. Sin embargo, cuando aparece el “Rucio”, descrito como un “obrero ardiente” que increpa al general, se rompe el esquema y el narrador sí lo personifica.

Usted señor general no nos entiende,
seguiremos esperando, así nos cueste;
ya no somos animales, ya no rebaños,
levantaremos la mano, el puño en alto.
Vamos a dar nuevas fuerzas con nuestro ejemplo
y el futuro lo sabrá, se lo prometo.
Y si quiere amenazar, aquí estoy yo,
dispárele a este obrero al corazón.

Este es el único momento en que el narrador realiza una representación en lugar de una narración y ocurre precisamente en el clímax de la obra en que se enfrentan los obreros contra el ejército chileno representados a través de estos dos personajes que son el “Rucio” y el general. Advis comentaría años después que este momento de la obra lo escribió precisamente porque necesitaba una situación dramática para construir un clímax en la obra (1984, p. 4).

La estrategia de personificación y el diálogo entre personajes aparece también en las canciones. Dos ejemplos de esto son “Soy obrero pampino” y “Vamos mujer”. En la primera, la voz principal asume el rol de un obrero viejo que se presenta a la audiencia cantando en primera persona:

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

Aquí el hombre hablante se define como obrero pampino, evidenciando su particularidad como sujeto social respecto a la clase obrera. El sujeto social pampino se compuso de trabajadores provenientes de distintas tierras que, desarraigados de su origen, se vieron arrojados al desierto del norte grande, trabajando en la industria salitrera de la pampa (González, 2007, p. 76). El hablante se define como un hombre viejo, y como tal, sabio y de experiencia, basando en ello sus presentimientos y “temores de algo fatal”. Interpretamos que su sabiduría y experiencia significan que este hombre viejo ha presenciado otras huelgas

obreras que terminaron con violencia, sugiriendo que la matanza de Iquique no fue ni la primera ni la más numerosa masacre obrera (Karmy, 2020, p. 166).

En la última estrofa se anuncia el desenlace, tanto de la obra como de la historia, en que los obreros pampinos se enfrentarán con la muerte. El sentimiento de fatalidad era algo muy presente en la vida cotidiana de los pampinos, pues su vida corría riesgo constantemente, tanto por las precarias condiciones laborales como por la violencia como modo de vida (González, 2007, p. 79). Sin embargo, en estos versos se expresa el temor del hombre hablante, no solo en las palabras usadas, sino también en la interpretación de la voz cantante que le da fuerza a su canto con un leve vibrato.

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

Por su parte, “Vamos mujer” presenta un diálogo entre un obrero pampino y la que parece ser su pareja. Sin embargo, en la canción escuchamos solo el punto de vista del hombre y conocemos las reacciones de la mujer a través de los comentarios del hombre hablante:

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.

De este modo, tal como en el caso del “Rucio” y el general, Advis personifica a la clase obrera en esta pareja que se decide a bajar a la ciudad para reclamar sus derechos. En términos de género, como ha planteado Karmy (2012), vemos que el hombre es el ente activo en el relato mientras la mujer-madre asume un rol secundario, pasivo y temeroso que solamente sigue al hombre (p. 110).

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

En términos musicales llama la atención el cambio en la armonía que contradice el optimismo del hablante, pues sigue las ideas de Brecht respecto a la necesidad de que la música comente críticamente los hechos (1963, p. 60). La frase que comienza con “no llorará” se canta sobre un acorde de Re menor que, por la usual asociación entre tonos menores y tristeza no resulta demasiado optimista. Pero luego en la siguiente frase “le cantarás un canto, se va a dormir” utiliza un acorde de Si disminuido, cuyo carácter se asocia comúnmente con el mal y el horror. Así, mientras la letra de la canción llama a la confianza, la música parece anunciar que el desenlace no será positivo.

A diferencia de los demás acordes, el Si disminuido se mantiene por más tiempo creando una atmósfera tenebrosa. Este comentario a nivel musical se repite en la siguiente estrofa en que se utiliza el mismo cambio en la armonía. El hablante llama a la mujer a confiar, tal como lo haría en dios, que “allá en el puerto todo va a ser mejor” mientras oímos nuevamente el acorde disminuido. Así se pone nuevamente en tela de juicio el optimismo desde el punto de vista musical como un augurio del trágico desenlace (Karmy, 2020, p. 160).

Advis, por su trabajo en el teatro, tenía mucha conciencia de las posibilidades narrativas de la música. Tanto la instrumentación que incluye quenas y charango como el uso de determinados géneros musicales como el huayno y el taquirari son referencias directas al norte de Chile, que es el lugar donde ocurre la acción. En ausencia de escenografía u otro tipo de dispositivo escénico, estas sonoridades se constituyen en un “verdadero decorado acústico” como ha descrito Pavis el uso de ciertas músicas en el teatro (2000, p. 152). El leitmotiv funciona también como un modo de recordar ciertas cuestiones al espectador. Un claro ejemplo de esto es el fragmento cantado “no hay que ser pobre amigo, es peligroso” que aparece en la canción “A los hombres de la pampa” y luego vuelve aparecer a modo de comentario en la “Canción final”, muy en línea con Brecht, como una suerte de recordatorio de los peligros y la injusticia social.

Conclusión

En este artículo propusimos un análisis novedoso de la Cantata Popular Santa María de Iquique incorporando sus aspectos teatrales y evidenciando su importancia en el impacto y posterior vigencia de la obra. Planteamos, en primer lugar, que estos elementos corresponden tanto a influencias como a estrategias utilizadas en la obra y que fueron incorporados en la composición e interpretación, con el fin de producir determinados efectos en los espectadores.

En segundo lugar, al desarrollar un análisis de las estrategias teatrales de la Cantata, dimos cuenta del uso de la estructura dramática de la tragedia y la influencia brechtiana en Advis. Sin embargo, por lo ecléctica de la obra, planteamos también que Advis no fue un brechtiano purista, sino que, por el contrario, bebió de múltiples fuentes para concebir la Cantata.

Para pensar la Cantata como una obra de largo aliento de naturaleza híbrida entre lo musical y lo teatral, es necesario analizarla de manera interdisciplinaria, conjugando los elementos de la teoría brechtiana y la tragedia griega con el análisis musical. El estudio integral de la obra, en diálogo con su contexto e influencias, permite comprender esta obra como fruto de un proceso que se venía desarrollando en el medio artístico chileno en que se comienzan a explorar las colaboraciones interdisciplinarias, expandiendo los límites de las formas artísticas más convencionales de entonces. Sostenemos que la Cantata representa una inquietud epocal por la resignificación de determinados hechos históricos que puede rastrearse tanto en la música como en el teatro y el cine y que hace eco de un interés por unir la experimentación a nivel formal con el compromiso político de las prácticas artísticas en el Chile de la época.

Referencias Bibliográficas

- Advis, Luis. (1999). *Santa María de Iquique, Cantata Popular* [Partituras] Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación y SCD.
- Advis, Luis. (1984). "Carta personal a Eduardo Carrasco." Archivo de Música Popular de la Universidad Católica de Chile (AMPUC), Fondo Quilapayún, correspondencia n° 815. 15 marzo.
- Aguirre, Isidora. (1970) *Los que van quedando en el camino*. Santiago: Imprenta Mueller.
- Apel, Willi. (1974). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press.
- Arenas, Desiderio. (2012). *Advis en cuatro movimientos y un epílogo*. Santiago: SCD.
- Aristóteles. (2011). *Poética. Magna Moralia*. Madrid: Gredos.
- Bradley, Laura. (2006). *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Brecht, Bertolt. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Ediciones La rosa blindada.
- Cantata Santa María de Iquique, un homenaje a la lucha social. (26 de diciembre de 2019). *Londres 38*. Recuperado de <http://www.londres38.cl/1937/w3-article-104393.html>
- Carrasco, Eduardo. (2003). *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL.
- Carrasco, Mónica. (2013). Entrevistada por Martín Farías. Santiago, 8 octubre.
- Carreño, Rubí. (2009). 'Es peligroso ser pobre, amigo': Clase, masculinidades y literatura en las representaciones artísticas de Santa María de Iquique. *Atenea* 499, 109-120. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622009000100006>
- De La Sotta, Romina. (10 de agosto de 2020). Cantata Santa María de Iquique. 50 años de un clásico. *La Tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com/culto/2020/08/11/cantata-santa-maria-de-iquique-50-anos-de-un-clasico/>
- De Toro, Fernando. (1987). *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna.
- El Mostrador Cultura (13 de enero de 2020). Encuentro "Músicxs que reflexionan" en el Teatro Aula Magna USACH. *El Mostrador*. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/01/13/encuentro-musicxs-que-reflexionan-en-teatro-aula-magna-usach/>
- Farías, Martín. (2014). *Reconstruyendo el sonido de la escena: Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Santiago: Cuarto Propio.
- Gestión y Comunicaciones DMUS (s/f). Día del Patrimonio 2020: Cantata Santa María de Iquique, de Luis Advis. *Facultad de Artes Universidad de Chile*. Recuperado de <http://www.artes.uchile.cl/musica/extension/163461/dia-del-patrimonio-cantata-santa-maria-de-iquique-de-luis-advis#>
- González, Jorge y Opaso, Arturo. (2008). La Cantata popular chilena. Un producto artístico inclasificable. *Patrimonio Cultural* 13 (49), 28-29.
- González, Sergio. (2007). *Ofrenda a una masacre. Claves e indicios de la emancipación pampina de 1907*, Santiago: LOM.
- Guerra, Cristian. (2014). La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965. En Eileen Karmy & Martín Farías (Eds.), *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. (pp. 81-97). Santiago: Ceibo.
- Guerrero, Juliana. (2013). La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular. *Revista Musical Chilena* 67(220), 94-106. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000200008>
- Gutiérrez, Pía. (2012). Nota sobre *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre y su montaje del 2010. *Anales de Literatura Chilena* 17, 257-268.
- Hanson, Jaime. (2002). Encuentro con Isidora Aguirre: La voz de los que no tienen voz. *Assaig de Teatre* 33: 43-66. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145774>
- Jeftanovic, Andrea. (2009). *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago: Frontera Sur.

- Karmy, Eileen. (2020). No basta solo el lamento. Significaciones de la Cantata Popular Santa María de Iquique en 1970. En Paulina Ramírez Lorca & César de Vicente Hernando (Eds), *Ahí donde todo comienza. Indagaciones sobre la Cantata Santa María De Iquique*. (pp. 141-189). Madrid: Libros Corrientes.
- Karmy, Eileen. (2014). 'Remembrance is not Enough...' Cantata Popular Santa María de Iquique 40 Years After its Release". En Pablo Vila (Ed.), *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. (pp. 54-68). Lanham: Lexington Books.
- Karmy, Eileen. (2012). Ecos de un tiempo distante: La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis - Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno. (Tesis de magíster inédita). Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Karmy, Eileen. (2011). La Cantata Rock: Resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique y el valor de la versión. En Actas del IX Congreso de la IASPM-AL (pp. 345-359). Montevideo: IASPM-AL y Escuela Universitaria de Música. Recuperado de <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-ix-congreso/>
- Lesky, Albin. (1966). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- Littín, Miguel. (1970). *El chacal de Nahueltoro. Vivisección y guión de una película chilena*. Santiago: Zig-Zag.
- Mamani, Ariel. (2014). Historia reciente, pasados lejanos. Disputas y resemantizaciones de la masacre de Santa María de Iquique. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* (3), pp. 96-114. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/trashumante/article/view/18226>
- Mumford, Meg. (2009). *Bertolt Brecht*. New York: Routledge.
- Oporto, Lucy. (2013). *El Diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.
- Padilla, Alfonso. (1998). Santa María de Iquique. Cantata Popular. Librillo inserto en isco Quilapayún, Luis Advis & Héctor Duvauchelle. Santa María de Iquique. Cantata Popular. Warner Music Chile.
- Pavis, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Peña, Pilar. (2014). ¿Doctos Populares? Advis Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la nueva canción chilena. En Eileen Karmy & Martín Farías (Eds.), *Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. (pp. 117-137). Santiago: Ceibo.
- Piña, Juan Andrés. (2014). *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago: Taurus.
- Reyes-Rojas, José. (17 de agosto de 2020). A 50 años de la Cantata Popular Santa María de Iquique y la profunda necesidad de disputar los imaginarios culturales del presente. *Revista Rosa*. Recuperado de: <http://www.revistarosa.cl/2020/08/17/a-50-anos-de-la-cantata-popular-santa-maria-de-iquique-y-la-profunda-necesidad-de-disputar-los-imaginarios-culturales-del-presente/>
- Ruiz, Agustín. (2006). Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena. *Cátedra de Artes* (3), 41-58. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7544>
- Schmiedecke, Natália. (2014). Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical. *Artcultura*, 16 (28), 23-37. Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/30606>
- Schmiedecke, Natália. (2015). Ambições e vocações cruzadas: a cantata popular Santa María de Iquique (1970). *Música Popular em Revista* 1 (4), 6-26. Recuperado de <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/766>
- Sepúlveda, Gabriel. (2001). *Víctor Jara, hombre de teatro*. Santiago: Sudamericana.
- Silva, Jaime. (2005). Escuchemos la música de Luis Advis para recuperarla. *Revista Musical*

Chilena 59 (203), 127-128. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902005020300027>

Venegas, Ricardo. (2010). Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago, 26 de abril.

Discografía

Ángel Parra. (1965). *Oratorio para el pueblo*. Demon.

Ariel Ramírez. (1964). *La misa criolla de Ariel Ramírez*. Philips.

Colectivo Cantata Rock. (2009). *Cantata Rock Santa María de Iquique*. SONY MUSIC.

Conjunto Instrumental y Coral de la Universidad Austral de Chile, Pablo Carrillo & Franklin Thon. (1972). *Cantata Popular Santa María de Iquique*. IRT

Cuarteto Strappa. (2007). *Santa María de Iquique*. Autoedición.

Felo. (2002). *Felo –Carril*. Leutún.

Los Cuatro de Chile. (1970). *Homenaje a Óscar Castro*. Astral.

Patricio Manns. (1965). *Sueño americano*. Demon.

Quilapayún & Héctor Duvauchelle. (1970). *Santa María de Iquique. Cantata Popular*. DICAP.

Quilapayún. (1971). *Vivir como él*. DICAP.

Quilapayún & Jean Luis Barrault. (1978). *Cantata Santa María de Iquique*. EMI Pathe Marconi.

Quilapayún. (1985). *Quilapayún en Argentina*, volumen 2. EMI.

Quilapayún & Héctor Duvauchelle. (1997 [1981]). *Santa María de Iquique. Cantata Popular*. Alerce.

Quilapayún. (2004). *Reencuentro*. Warner Music Chile.

The Beatles. (1967). *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*. EMI.

Vicente Bianchi. (1964). *Misa a la chilena y otros 6 temas chilenos*. EMI Odeon.

Filmografía

Pedro Chaskel & Héctor Ríos. (1964). *Aquí vivieron*.

Miguel Littín. (1969). *El chacal de Nahueltoro*.