



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología

CANTATA POPULAR CHILENA

MUNDO DEL ARTE DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL

PROYECTO DE TESIS

Autor: Álvaro Jesús Becerra González

Profesora Guía: Marisol Facuse

Santiago, Mayo 2018

1. Introducción, antecedentes y problema

1. Introducción, antecedentes y problema	1
1.1. Introducción	1
1.2. El estilo	1
1.3. La Cantata Popular	3

2. Marco Metodológico

2. Marco Metodológico	5
2.1. Pregunta de investigación	5
2.2. Objetivos	5
2.3. Producción de la información	5

3. Marco Teórico

3. Marco Teórico	6
3.1. Mundos del arte	6
3.2. Artista y vínculos cooperativos	6
3.3. Mundo del arte de la composición musical	6
3.3.1. Trabajo	7
3.3.2. Condiciones materiales	8
3.3.3. Tradición y referentes	8
3.3.4. Formación artística	9

4. Bibliografía

4. Bibliografía	10
-----------------------	----

1. INTRODUCCIÓN, ANTECEDENTES Y PROBLEMA

1.1. INTRODUCCIÓN

La Cantata Popular Chilena nace al calor del movimiento musical denominado como la Nueva Canción Chilena. Su hito fundante fue el estreno de la Cantata Santa María de Iquique en agosto de 1970, presentada en el Estadio Chile al alero del segundo Festival de la Nueva Canción Chilena. La primera versión del espectáculo había ocurrido dos años atrás, aunque varios de sus músicos ya habían consolidado importantes hitos en sus carreras a lo largo de la década del sesenta. El nombre escogido para el festival también bautizó a esta nueva generación de músicos. Bajo el rótulo caben nombres como Rolando Alarcón, Víctor Jara, Osvaldo Rodríguez Patricio Manns, y conjuntos como el Inti Illimani o el Quilapayún, entre otros.

La Nueva Canción Chilena fue alcanzando un creciente éxito en el circuito cultural del país, el cual fue potenciado exponencialmente durante el gobierno de la Unidad Popular. Esta trayectoria en alza se vio de súbito truncada -como tantas otras cosas- en septiembre del setenta y tres con el golpe de estado. Luego de ello, por regla general, el devenir de estos músicos fue la censura y el exilio, cuando no el asesinato.

Esta experiencia político-musical ha sido objeto de varios estudios, desde la historia (McSherry, 2017) y la musicología (Karmy & Farías, 2014), principalmente. En general, las investigaciones disponibles coinciden en poner final al proceso de la Nueva Canción Chilena con el bombardeo al palacio de La Moneda, o bien lo dan por cerrado con la vuelta de algunos de sus principales exponentes al país una vez finalizada la dictadura. Así, lo más usual al leer sobre la nueva canción chilena es encontrarla en pretérito. Se le conjuga como un momento en el tiempo, un segmento histórico, con principio y final.

Uno de los propósitos que animaría a esta investigación es cuestionar esto último. Es sostener, en cambio, que los músicos bajo ese rótulo dejaron algo más que su recuerdo. La hipótesis es la siguiente: en la nueva canción chilena puede hallarse un germen estilístico, capaz de pervivir más allá del periodo en que se fragua; y que de hecho lo hace, en numerosos continuadores, que bien pueden hallarse en la resistencia en dictadura y en el exilio, pero de igual modo en el Chile post-dictatorial, y hasta nuestros días. No legó solamente música, sino también un modo de hacerla. Se propone que la nueva canción chilena hizo una aportación específicamente artística, una manera de enfrentar la creación. Más que un periodo o un movimiento, fundaría un estilo, género o escuela, dentro de la música de fusión latinoamericana.

Se ha sostenido recientemente que *lo artístico* en la nueva canción chilena ha sido desatendido, en relación a su dimensión política, mucho más visitada (Mendivil, 2014). De allí la pertinencia por indagar en su música.

1.2. EL ESTILO

Varias son las corrientes que confluyen en lo que hoy se denomina la nueva canción chilena. Se han documentado diálogos e influencias con el cancionero de protesta de la guerra civil española, la música raíz folklórica chilena y latinoamericana, la academia y la tradición musical escrita, e incluso el rock y la música eclesiástica (Karmy & Farías, 2014).

Además, su peculiar estética se articula en derredor de ciertos lugares comunes, que, a su vez, dota significados específicos: lo popular, lo chileno y lo latinoamericano, entre otros que acuña como cimientos.

En cuanto al uso que se hace de lo popular, hay dos características de especial importancia: (i) una posición favorable a la raíz folklórica chilena y latinoamericana, y (ii) una oposición a la cultura de masas, percibida como propia de la industria cultural y proclive al imperialismo (Peña, 2014). Es decir, se reivindica la tradición popular en su contexto rural, pero se denosta su contemporaneidad urbana, fuertemente mediatizada y mercantilizada.

Respecto de lo chileno y lo latinoamericano, hay una apuesta por perfomar la pertenencia, el arraigo –nacional o continental- a través de sus músicas vernáculas. En algún sentido, se esgrime su folklore regional como talismán de identidad local. Pero no con un ánimo reproductivo ni pintoresco, sino que creativo y proyectivo (2014). Por otra parte, se trata de músicas que se fraguan al seno de pueblos oprimidos, subyugados, lo cual las haría propensas a la denuncia (Mendívil, 2014). Es decir, se resignifican estos recursos musicales folklóricos como reivindicatorios de sujetos excluidos por la modernización (González, 2011), y así significantes privilegiados para la canción de protesta.

Destáquese también que el uso de ritmos de países vecinos, y ya no solamente chilenos, no es algo dado, sino que constituye una innovación para la época. Al contrario del folklore de proyección, o el neofolklore, concentrados más bien en ritmos presentes en territorio chileno, la nueva canción se aventuró con el uso de músicas presentes en suelo Argentino, Peruano, Boliviano, principalmente –aunque luego se amplía a otros¹. Se yergue un latinoamericanismo y afán de fusión, característicos.

Violeta Parra es reconocida por varios de sus exponentes como una pionera en este tranco. Hacia la última etapa de su carrera, momento en que se inclina mucho más que antes a explorar nuevos soportes creativos, aparecen la interpretación de *gracias a la vida* con un cuatro venezolano, o la ejecución de un rin (sur de Chile) con un charango (norte de Chile) en *run run se fue pal' norte*.

Pero especialmente paradigmática es la composición *El Gavilán*, en donde pareciera haber un ánimo de superar la canción tradicional, o una necesidad de nuevas formas musicales². Se trata, en sus palabras, de un ballet, con una extensión temporal bastante mayor, y aunque con ritmo de tonada y técnica de guitarra transpuesta, indaga en una armonía bastante atípica para estas dos últimas tradiciones. Resulta así un híbrido inédito. Mismas palabras corren para sus *anticuecas*. Se ha sintetizado este intento como una vocación de defender la tradición, a la vez que traicionarla (Ramos, 2012).

Estas son algunas de las señales que realzan los músicos de la nueva canción, en las que ven latinoamericanismo y fusión, tradición y traición, y sobre las cuales sienten que su propio trayecto consta de recibir esa posta, traspasada a ellos por la cantora chillaneja.

Esta idea de tener ‘un pie en el folklore, y el otro en la ruptura y la innovación’ (McSherry, 2017), introduce a un último rasgo fundamental en la historia de la nueva canción chilena: el cruce entre lo docto y lo popular.

Buena parte de su obra musical puede entenderse desde esta amalgama: entre recursos de tradición musical autóctona de los pueblos latinoamericanos, sus ritmos, motivos melódicos, cadencias e instrumentación, con herramientas de la composición docta, como el contrapunto y la mayor complejidad armónica. Resulta una

¹ Esto tiene explicación en el avance de la industria musical, que aproximadamente desde 1920 produjo y difundió material sonoro, ampliando así las posibilidades y el alcance del acceso al folklore de distintos países.

² Hay registro de que diálogos con Roberto Falabella, entre otros, la llevaron a asumir con preocupación política la búsqueda de nuevas formas musicales (Ramos, 2012).

música que los cultores tildan de docta, y los conservatorios de popular; y no es ni una ni otra cosa, aunque tiene de ambas. Se funden los polos de un históricamente acostumbrado binomio, al mezclar una música que tiene como sostén la tradición oral y anónima, con otra 'de autor' y tradición escrita.

Algunos afirman que el ingrediente docto tendría que ver con un afán democratizador y pedagógico para con el pueblo (Peña, 2014). Esto, claro, desde una perspectiva que supone a lo docto como 'música de arte', más elevada y compleja, y que se opone en principio a lo masivo.

Un buen indicador de esta fusión puede encontrarse en la abundancia en música instrumental. (McSherry, 2017). Esto es, un interés en ir más allá de la forma canción, terreno poco acostumbrado en la música de raíz folklórica.

Ahora bien, entre todo su frondoso desarrollo, la nueva canción chilena engendró una forma musical inédita que condensa y expresa las características hasta ahora desarrolladas: la *cantata popular* chilena. Estudiar su desarrollo, entonces, viene a ser un cristal privilegiado para explorar la viabilidad de la hipótesis lanzada al inicio, sobre la proyección de esta música hacia el presente.

1.3. LA CANTATA POPULAR

La cantata es un género vocal nacido en el barroco veneciano, como alternativa al oratorio o a la ópera. La *cantata*, como queda traducida desde el italiano, se piensa como lo opuesto a la sonata (*sonada*, fundamentalmente instrumental). Se trata de una forma musical que integra de manera protagonista el canto solista, a veces acompañada de coro, tematizada por una historia dramática, e intercalando la música con relatos (Guerrero, 2013). Su extensión temporal varía caso a caso, pero sin duda excede a cualquier canción. También suele incluir pasajes instrumentales como interludios entre piezas cantadas.

Luis Advis escoge este género en 1969 para divulgar una trágica matanza obrera ocurrida en su ciudad natal, Iquique. Sin embargo, lo somete a un tratamiento que, por lo inédito (en cuanto a instrumentación, argumento temático, y rítmica, fundamentalmente), raya en la experimentación; tanto así que da con un nuevo género, la *cantata popular*. La apellida de este modo porque estaba pensada para un público más masivo en relación a aquel que acostumbra la música de cámara (Gallegos, 2005).

Tal fue el éxito de esta obra, que se le siguió la huella con nuevas cantatas durante los años venideros, y hacia el presente. Desde su estreno hasta el golpe militar pueden contarse cuatro cantatas populares más —sólo en Chile, pues también hubo símiles en otros países latinoamericanos. Durante dictadura, en Chile y en el exilio hay algunas otras de compositores como Juan Orrego Salas, Alejandro Guarello, Gustavo Becerra-Schmidt y del propio Advis. En los noventa aparecen obras de Horacio Salinas y Jaime Soto León, pero son sucedidas por más de una década de sequía. Desde 2013, con *Canto de Rokha* de Arnaldo Delgado, puede verse un nuevo aliento en la composición de cantatas populares, donde irrumpen también Esteban Vargas con *Dawson*, y Felipe Sandoval con *Cantata Popular por Clotario Blest*.

La cantata popular constituye una suerte de música intermedia (González, 2005), un dispositivo que permite entrelazar los recursos expresivos de la cultura popular con las herramientas así llamada música 'cult', sin abandonar por ello su cualidad de accesible a la gran audiencia. Son obras usualmente de larga duración y preferentemente presentables en teatros, pero dirigidas, ahora, a otro público.

Desde el mismo punto de vista, la composición de cantatas puede entenderse como una búsqueda de una nueva forma para la música popular. El Quilapayún, por ejemplo, previo a conocer a Advis, se hallaba en la búsqueda de una obra que les permitiese superar lo hecho hasta ese entonces predominantemente en el terreno de la canción popular (McSherry, 2017). Aquello habla de una inquietud de época³, por un arte popular que ambicione nuevos horizontes, sin abandonar su carácter social por ello. Las cantatas, entonces, como una forma en que la música popular, sin dejar de lado ese apellido, adquiere una nueva forma, quizás más ambiciosa, que ya no se limita solamente a la *canción* para mantenerse *popular*.

³ Pensando en lo que en paralelo se hacía desde las artes visuales, en cuanto al cruce entre vanguardias y pueblo (Fielbaum & Olmedo, 2015).

2. MARCO METODOLÓGICO

2.1. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

A raíz de lo anterior, se formuló la siguiente pregunta de investigación:

¿Cuáles son las características del mundo del arte de la composición de las cantatas populares en Chile, desde su origen hasta la actualidad?

2.2. OBJETIVOS

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

Objetivo General. Caracterizar el mundo del arte de la composición de cantatas populares en Chile.

Objetivos específicos.

1. Caracterizar el **trabajo** compositivo de cantatas populares en Chile
2. Caracterizar las **condiciones materiales** para la composición de cantatas populares en Chile
3. Caracterizar la **tradición y referentes** que sirven de base a la composición de cantatas populares en Chile
4. Caracterizar la **formación artística** de los compositores de cantatas populares en Chile

2.3. PRODUCCIÓN DE LA INFORMACIÓN

El **objeto de estudio** es el *mundo del arte de la composición de las cantatas populares chilenas*, el cual se abordará desde el origen de la primera cantata popular -1970- hasta la actualidad. La **unidad de análisis** a través de la cual se accederá a la información necesaria para reconstruir este hecho social son los compositores de cantatas populares chilenas.

El **enfoque metodológico** escogido es de tipo cualitativo. En tanto, lo **instrumentos de investigación** serán *entrevistas semiestructuradas*, a aplicar con compositores de cantatas populares y especialistas en la materia. Se da el caso de que algunos compositores (Luis Advis, Gustavo Becerra-Schmidt) ya fallecieron, por lo que entrevistarlos es imposible. Por ello, se complementará la información cualitativa producida con la *recopilación de fuentes primarias* (entrevistas y textos de autoría), como también *secundarias* (textos, ensayos e investigaciones sobre los compositores y sus obras).

3. MARCO TEÓRICO

3.1. MUNDOS DEL ARTE

Se ha escogido como concepto principal de la investigación al de *mundo del arte* (Becker, 2008).

Un mundo del arte es la actividad cooperativa de una red de personas que tiene como resultado una obra de arte. Esta red de personas que coopera, lo hace mediante formas convencionales de hacer cosas. Es decir, mundo del arte son formas de cooperación que se repiten, se hacen rutinarias, y constituyen patrones de actividad colectiva. Así, un mundo del arte es lo que da contexto y posibilidad a los trabajos artísticos.

El principio de análisis que ofrece este concepto es social y organizacional, no estético. Es más un estudio de la red de cooperación que hace posible al arte, que una elucubración sobre el genio del artista y la agudeza de su obra. Becker persigue una sociología del trabajo artístico, una sociología de las ocupaciones aplicada al arte, buscando reconstruir la red de cooperación propició las condiciones para esa creación, y no otra.

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

3.2. ARTISTA Y VÍNCULOS COOPERATIVOS

Desde esta perspectiva teórica, el arte es concebido como una actividad colectiva. Para que una obra de arte pueda concretarse, hay una serie de actividades que deben llevarse a cabo. Y lo más habitual es que en estas participen varias personas. Pero si la obra es fruto de la labor en red de una serie de trabajadores, entonces ¿quién es el artista?

La obra de arte es un producto colectivo, en cuya elaboración tienen responsabilidad todas las personas parte de la red de colaboración que la circunda. Dicho esto, los artistas son un subgrupo del mundo del arte, individuos que son reconocidos socialmente como tales por el resto de los participantes, y con ello quedan imbuidos de un capital simbólico específico, que consta de haber sido aquellos que aportan al trabajo lo indispensable, sin lo cual la obra no sería arte. Se les percibe, entonces, con cierta centralidad en la red. A veces esto transmuta aún más lejos, de modo que socialmente se les atribuye un don especial y extraordinario.

3.3. MUNDO DEL ARTE DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL

El concepto de mundo del arte ofrece una variada paleta de posibilidades de investigación. La trama cooperativa del trabajo artístico es extendida y compleja: desde la concepción de la idea -y contexto que la posibilita, mediante-, hasta la consumación de la obra a través de su asimilación por un público que la recepciona como experiencia estética significativa. En medio, durante, y más allá de estos dos momentos, hay una vasta gama de ocupaciones que puede prolongarse hasta el infinito. Por esta razón, los límites del mundo del arte los fija el investigador, caso a caso. Definir el adentro y el afuera del mundo del arte en cuestión es

una decisión teórica. Conviene acotar, entonces, qué aspectos y momentos específicos de este son los que interesan aquí abordar.

Esta investigación se circunscribe al mundo del arte de la composición musical de las cantatas populares chilenas. Se ciñe aquí el concepto a la creación artística, a la red de cooperación que la permite. Se recorta el total, resultando un mundo del arte de la producción de la obra. Poniéndolo en términos más tangibles, se busca esclarecer el complejo social que hizo posible la escritura de esas partituras, y no otras.

De tal forma, no se abarcará toda la red que hace posible a las obras. No se agota la totalidad de su mundo del arte. No se entrará, por ejemplo, en las redes que permiten su montaje (intérpretes, técnicos, productores, difusores), aunque sí se considerarán composiciones que se hayan montado y/o grabado. Tampoco se abordará el problema de sus públicos, ni la experiencia de su recepción. Se hace un uso acotado del concepto, cercando sólo la realidad social que más próximamente circunda a la composición musical.

Si la hipótesis es que la nueva canción chilena lega una estilística particular, caracterizar socialmente su proceso compositivo puede ayudar a cercar y clarificar su definición. Por eso la pertinencia de caracterizar el mundo del arte de la composición musical de las cantatas populares chilenas.

Becker propone un listado -provisorio y genérico- de las actividades que deben llevarse a cabo para que la producción de una obra de arte se concrete. Estas actividades se adaptan aquí específicamente al ejercicio musical. De entre ellas, además, se escogieron específicamente aquellas que se relacionan más próximamente con el momento de la composición, habiéndose descartado el resto.

Cada una de estas actividades se tomarán como las dimensiones que componen al concepto central *mundo del arte de la composición musical*, agotándolo.

Se presenta el resultado a continuación.

3.3.1. TRABAJO

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

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

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

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

Una vez ya concebida la idea, toca desarrollarla. La ejecución de la idea consta del proceso de trabajo hasta lograr darle una forma física final -que es, usualmente, la partitura general.

Esta fase puede darse en soledad, o en diálogo, consulta y hasta colaboración con otros. Estos pueden ser académicos, colegas compositores -de escuela docta, popular, fusión, etc.-, o auditores reputados por el artista, entre otros posibles.

3.3.2. CONDICIONES MATERIALES

El proceso creativo no queda explicado solamente por el trabajo directo del artista. Un proceso de trabajo requiere de tiempo y de dinero, los cuales deben conseguirse de alguna parte.

La creación artística puede llegar a necesitar de un largo periodo de trabajo, que puede durar semanas, meses y hasta años. Para su trabajo, el artista requiere de algunos materiales de soporte para la composición: un cuaderno con pentagramas, o un computador con software de escritura musical, a lo que puede añadirse algún instrumento armónico en el que ir probando las ideas (usualmente el piano). Además, durante todo este tiempo necesita tener cubiertas, al menos, las necesidades básicas para su reproducción biológica. Es decir, darse un periodo creativo implica contar con un colchón de ingresos económicos sobre el que pueda descansarse, mientras se invierte tiempo no remunerado en la realización de una obra de arte. El tiempo ocupado en crear, se le resta al tiempo que potencialmente podría ser pagado.

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

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

Por otra parte, puede darse o no el caso de que, una vez lista la obra, su sola puesta en circulación (presentaciones en vivo, grabaciones, derechos de autor, etcétera) reporte los beneficios económicos suficientes como para financiar un nuevo proceso de trabajo creativo. Esto sería hacerse la pregunta por la rentabilidad de la obra -pensándola como inversión-, o por el retorno económico por el trabajo desplegado. Indagar en el incentivo económico a la creatividad. Si bien la pasión creadora, convicción, u otro tipo de móviles no económicos no son necesariamente excluyentes de la retribución monetaria, es interesante rastrear cuánto de esta última se hace presente.

3.3.3. TRADICIÓN Y REFERENTES

Toda creación surge de un diálogo algunas otras que le preceden, y con las cuales entabla un diálogo. Es decir, existen obras y artistas que sirvieron de base a la creación. Nadie comienza nunca de cero en una obra de arte. Hay obras sobre las cuales se percibe una escuela, paradigma, estilo característico, dentro del que el creador puede buscar enmarcarse totalmente, tomar algunos elementos, o bien usar de materia prima desde

la cual dar con algo nuevo. Así mismo, cuando el artista está en búsqueda de novedad, puede referirse a determinada tradición con el ánimo de desmarcarse de ella, de identificar específicamente cuáles elementos evitar en su composición, y en la argumentación estética de esa negativa encontrar pistas para su propia creación.

Sea como adscripción o rechazo, sin excepción, la tradición y referentes -por pretéritos que puedan ser- funcionan como parte del mundo del arte de la creación, y funcionan como el telón de fondo sobre la cual la propia obra adquiere sentido.

3.3.4. FORMACIÓN ARTÍSTICA

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

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

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

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

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

4. BIBLIOGRAFÍA

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Fielbaum, A., & Olmedo, C. (2015). *Apuntes para una política de la cultura de carácter público*. Santiago: Nodo XXI.
- Gallegos, Á. (2005). Luis Advis Vitaglich (1935-2004). Los sonidos de Latinoamérica. *Resonancias* n°16, 5-12.
- González, J. P. (2005). Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de 1960. *Aisthesis* n°38, 193-213.
- González, J. P. (2011). Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena. *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, 937-946.
- Guerrero, J. (2013). La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular. *Revista musical chilena* n°220, 94-106.
- Karmy, E., & Farías, M. (2014). *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la nueva canción chilena*. Santiago: CEIBO.
- McSherry, P. (2017). *La nueva canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM.
- Mendívil, J. (2014). Prólogo. En E. Karmy, & M. Farías, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la nueva canción chilena*. (págs. 7-11). Santiago: CEIBO.
- Peña, P. (2014). ¿Doctos o populares? Advis, Ortega y Becerra. En E. F. Karmy, *Palimpsestos sonoros. reflexiones sobre la nueva canción chilena* (págs. 117-137). Santiago: CEIBO.
- Ramos, I. (2012). El Gavilán de Violeta Parra. Deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno. En S. Palominos, L. Ubilla, & A. Viveros, *Pensando el bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina* (págs. 337-351). Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Tham, M. (2015). *Los públicos de la poesía popular. Contribuciones de la sociología del arte para estudiar prácticas de recepción cultural*. Santiago: Tesis para optar al título profesional de sociólogo.