

Creación musical e identidad cultural en la *Cantata Hijos de la Tierra*, de Jorge Mockert



Wertheimer, Guillermo

Guillermo Wertheimer *

guillewerter@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 20, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 07 Abril 2022

Aprobación: 11 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453088004/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0005>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Los múltiples códigos que intervienen en una composición musical evidencian la complejidad de esta práctica cultural única por su capacidad simbólica de crear tramas argumentales que proveen elementos para la construcción de identidades. El compositor paranaense Jorge Mockert ha manifestado a lo largo de su extensa trayectoria un sentido de pertenencia, ese “decir desde un lugar” que se refleja en su obra. La *Cantata Hijos de la Tierra* constituye un caso de estudio pertinente para analizar los recursos creativos que desde la composición musical son utilizados para vincular la música con los textos y poemas de Gabriel Moguilner, representando una experiencia estética identitaria.

Palabras clave: Jorge Mockert, Cantata, Identidad.

Abstract: *The multiple codes that intervene in a musical composition show the complexity of this unique cultural practice due to its symbolic capacity to create plot lines that provide elements for the construction of identities. Throughout his extensive career, the Paraná composer Jorge Mockert has manifested a sense of belonging, that “saying from a place” that is reflected in his work. The Cantata Hijos de la Tierra constitutes a pertinent case study to analyze the creative resources that are used from musical composition to link music with the texts and poems of Gabriel Moguilner, representing an identity aesthetic experience.*

Keywords: Jorge Mockert, cantata, Identity.

1. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE JORGE MOCKERT[1]

Prefiero tener el alma dolorida de tanto buscar, que tenerla en paz por haber renunciado a la búsqueda. ~ Mockert, J.^[2]

Compositor, arreglador, orquestador, pianista y percusionista, Jorge Raúl Mockert (Paraná, 20 de octubre de 1958 - 26 de mayo de 2008) ha sido uno de los artistas más prolíficos de la historia de la provincia de Entre Ríos. Graduado en 1983 como Profesor de Música en Armonía y Contrapunto en el Instituto

NOTAS DE AUTOR

* Guillermo Wertheimer es estudiante avanzado de la Licenciatura en Composición del ISM (UNL). Actualmente es Profesor de “Piano”, “Lenguaje Musical”, “Forma y Armonía” y “Música de conjunto” en la Escuela de Música, Danza y Teatro “Profesor Constancio Carminio” (UADER). Fue pianista, arreglador y asistente de dirección del Coro de la Sociedad Italiana de Paraná, y Director de la Banda de Vientos de Villa Urquiza, Entre Ríos. Es fundador y coordinador de redacción de la revista “La Rockería. Zona de pensamiento y acción”.

Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, tuvo una intensa actividad como docente en las ciudades de Paraná y Santa Fe; fue un activo divulgador del canto coral a través de sus composiciones, entre las que se destacan *Los sueños* y *Tren lechero* (ambas de 1988), y el *Candombe de la solapa* (1991), estrenada en el Salón Dorado del Teatro Colón; también compuso música para ballet, como *La creciente* (1988), *Momentum* (1993), y *Mockertiano* (1998); y fue fundador, director, compositor y pianista de El Puente, destacada agrupación musical formada en 1984 en Paraná. Su producción discográfica comprende cuatro trabajos, todos editados de forma independiente: *Música para el silencio: Corpus* (1990), *Estado de gracia* (1992), *Noche líquida* (1998) y *Trayectoria* (1998).

De su extenso catálogo, se destacan las obras sinfónicas: *Suite del Litoral*, estrenada el 18 de junio de 1996 en el Teatro Nacional Cervantes por la Orquesta Nacional de Música Argentina Juan de Dios Filiberto; *Suite Argentina para jugar con Andrea*, grabada por la fagotista Andrea Merenzon junto al compositor en piano y Daniel Verón en percusión para el sello IRCO, y estrenada en Arizona, Estados Unidos, por el Cuarteto Internacional Moosmann^[3]; *Millenium*, para orquesta sinfónica, coros y sintetizadores, estrenada el 14 de diciembre de 1999 como parte del mega-espectáculo Paraná 2000^[4]; *Suite Entrerriana*, en homenaje a Linares Cardozo^[5], estrenada el 20 de diciembre de 2002 por la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos bajo la dirección del Maestro Reinaldo Zemba en el Teatro Municipal 3 de Febrero de Paraná^[6]; *Conclusiones*^[7], interpretada por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dirigida por el Maestro Eduardo Marturet y *Adagietto* para orquesta de cuerdas, por la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos, dirigida por el Maestro Reinaldo Zemba, ambas estrenadas en el Teatro Colón durante 2003; *Fretteando (tres momentos argentinos para un ángel)*, estrenada en el Salón Dorado del Teatro Colón^[8]; *Ginasterium*, concierto para marimba, orquesta y percusión, estrenada el 16 de junio de 2005 en el Teatro El Círculo de Rosario por la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, dirigida por el Maestro Reinaldo Zemba, con Ángel Frette como solista; y la *Cantata Hijos de la Tierra*, estrenada el 11 de diciembre de 2005, a orillas del río Paraná.

2. ¿CANTATA? EL FIN JUSTIFICA EL GÉNERO

El término “cantata” hace referencia a una obra compuesta para una o más voces con acompañamiento instrumental. Junto al oratorio y la ópera, es uno de los géneros vocales más importantes que surgieron en el período Barroco. Su forma consiste en una sucesión de secciones contrastantes que a principios del siglo XVIII se convirtieron en movimientos independientes (normalmente dos arias, cada una precedida por un recitativo), experimentando diferentes modificaciones a lo largo de los siglos, como parte tanto del repertorio secular como del religioso. Desde comienzos del siglo XIX, el término “cantata” se ha aplicado a una amplia variedad de obras que generalmente solo tienen en común que son para coro y orquesta, por lo que es difícil dar cuenta de su desarrollo.^[9]

A partir de la década del 60 se produjo en Sudamérica un fenómeno en el que aparecieron una serie de “cantatas populares” que se caracterizaron por una temática de denuncia política y social: la Cantata Santa María de Iquique (1969) del chileno Luis Advis, 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. La investigadora Juliana Guerrero sostiene que “estas manifestaciones musicales populares contribuyeron a poner en tensión el concepto de género musical al abreviar tanto en el ámbito popular como en el académico y recurrir a la fusión de ritmos, géneros y estilos” (Guerrero, 2013).^[10] En *Hijos de la Tierra*, Mockert “utilizó el término “cantata” para marcar que no iba a tener una representación como la ópera; pero esta obra finalmente tuvo representación, es decir que nunca era puro con estos aspectos que hacen a las definiciones porque naturalmente le salía así” (Mockert, E., 2018). Según su hermano Ernesto (guitarrista, compositor y productor), esto se debe a que en su música “Jorge nunca se planteó, en términos formales, responder a la tradición sino que utilizaba la forma para

respetar el concepto de obra” (Mockert, E., 2018). *Hijos de la Tierra* representa una fusión entre lo culto y lo popular, entre la música de tradición europea y las músicas folklóricas de Argentina, entre la orquesta y el grupo electroacústico, lo que confirma la teoría 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” (Guerrero, 2013). Pero su concepción estética no es la de una “cantata popular” en los mismos términos que las antes mencionadas, sino que evidencia una búsqueda musical más profunda^[11]. Empero, Gabriel Ernesto Moguilner (Paraná, 23 de octubre de 1955), autor de los textos y poemas de la *Cantata*, reconoce el importante estímulo personal que significó *Taki Ongoy*, la obra de Victor Heredia publicada en 1986. En este caso el vínculo narrativo es claro, ya que ambas obras fueron creadas con propósitos análogos: “La conquista del suelo entrerriano les llevó a los conquistadores más de doscientos años. Fundamentalmente lo que quiere la *Cantata* es rendir un homenaje a esa gesta heroica, a esa lucha, esa epopeya y por otro lado hacer conocer la historia” (Moguilner, 2018). En definitiva, “lo que pretende Gabriel es contar un hecho histórico que a la historia oficial no ha llegado; y también está la intención de que el otro se comprometa o por lo menos deje de tener una actitud de rechazo o indiferencia” (Mockert, E., 2018).

3. IDENTIDAD CULTURAL Y CREACIÓN MUSICAL

El concepto de “identidad” puede ser entendido como “el “perfil” resultante del conjunto de rasgos y características que confiere personalidad a una cultura” (Grela, 2005)^[12]. En los últimos tiempos, varias disciplinas han reflexionado sobre el proceso de construcción identitaria:

Las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. [...] Surgen de la narrativización del yo, pero la naturaleza necesariamente ficcional de este proceso no socava en modo alguno su efectividad discursiva, material o política, aun cuando la pertenencia, la «sutura en el relato» a través de la cual surgen las identidades reside, en parte, en lo imaginario (así como en lo simbólico) y, por lo tanto, siempre se construya en parte en la fantasía (Hall, 2003: 17-18).

La representación, la narrativa y lo simbólico son ideas claves de esta concepción de la identidad. Frith define a la identidad como un proceso, “un devenir y no un ser”, y sostiene que “la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música —de la composición musical y de la escucha musical— es verla como una experiencia de este *yo en construcción*” (Frith, 2003: 184). Esta experiencia de la identidad “describe a la vez un proceso social, una forma de interacción y un proceso estético, en el que la música cumple un rol clave porque ofrece tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo” (Ibid, pp. 185-186). Siendo la música una práctica cultural privilegiada para la representación de la identidad —entendida como un proceso que se construye a través de una experiencia estética— es sustancial estudiar las estrategias discursivas, materiales sonoros y vínculos retóricos que permiten desarrollar la experiencia identitaria. Una de las claves es la narrativa.

En las artes espaciales, el valor se encarna en un objeto, un texto; el acento analítico recae sobre la estructura: es posible una lectura desapegada, «objetiva», y el significado artístico puede desentrañarse de las cualidades formales de la obra. En las artes temporales, el valor de la obra se experimenta como algo momentáneo, y el acento analítico destaca el proceso; es necesaria una lectura «subjetiva» —una lectura que tome en cuenta nuestra respuesta inmediata— y el significado artístico de la obra reside en esa respuesta, en las cualidades retóricas de la obra. [...] El concepto vinculante es aquí la narrativa, el tiempo estructurado, el espacio temporal: si la narrativa da a las bellas artes su dinamismo, aporta su estructura a las artes interpretativas. El placer musical es también un placer narrativo, aun en los planos más abstractos de la música (Frith, 2003: 196-198).

Por lo tanto, si consideramos que “narratividad e identidad están reunidas por el tiempo que les subyace (o las constituye), podemos considerar la música como expresión de esta unidad” (Pelinski, 2000: 163-173).

Y también es importante considerar que “parte de la comprensión de nuestra identidad (que siempre es imaginaria), se produciría cuando nos sometemos al placer corporal de la ejecución o escucha musical” (Vila, 1996: pp. 35). La capacidad simbólica de construir una experiencia estética a través de la narrativa de su discurso y de su representación, confiere a la música el valor de una práctica cultural extraordinaria para desarrollar el proceso de construcción de la identidad colectiva. En *Hijos de la Tierra* el concepto de identidad está emparentado con el de naturaleza. El título de la obra manifiesta explícitamente la clave del argumento que sostiene la unidad indivisible música-texto: *Hijos* representa un origen, una raíz, un principio; mientras que *de la Tierra*, hace referencia al lugar de origen, al sentido de pertenencia a un territorio, que en la visión indígena está estrechamente ligada a la de identidad, ya que constituye la cuna de su historia, el espacio con el que están relacionados sus mitos de origen. Por eso, la noción de territorio está conectada a la de identidad, y la naturaleza es parte indivisible de esa cosmovisión (la condición del hombre anterior a toda civilización, en *estado de naturaleza*): “Acá existía un pueblo de naturales, primitivos que eran originarios de esta tierra, por eso nosotros le pusimos los «Hijos de la tierra», como todos los pueblos originarios de América Latina” (Moguilner, 2018).

Guembe denomina “vanguardia situada” a las músicas que presentan características identitarias y propone herramientas analíticas y metodologías específicas basadas en los trabajos de los musicólogos Kofi Agawu y Eero Tarasti. Tarasti afirma que la construcción de una identidad cultural implica un proceso de iconización: un objeto se convierte en “doble” del sujeto, que se identifica con éste, ya que es portador de características que también le pertenecen. De esta manera, se crea un icono.^[13] Las dos figuras de este proceso son: el iconizado, que cree y se identifica con el icono; y el iconizante, que actúa como icono y moviliza en los sujetos la actividad de deseo del icono. Según Guembe “es así como la música situada y su discurso de pertenencia apelan a este proceso icónico para comunicar sus núcleos identitarios; la comunidad (iconizado) se autorrepresenta en rasgos (iconizante) que sintetizan el yo grupal” (Guembe, 2008).^[14] El reconocimiento y análisis de estos rasgos “iconizantes” permite reconstruir la búsqueda identitaria de un compositor y comprender más profundamente su obra. Por otra parte, Agawu introduce el concepto de tópicos o topoi, al cual define como un significante correlacionado con un significado.^[15] Agawu sostiene que “los tratamientos compositivos del ritmo, la textura y la técnica sugieren ciertas relaciones de tópico o estilísticas” (Agawu, 2012: 86-87). La interpretación de esos tópicos puede posibilitar una explicación de la forma o dinámica interna de la obra, su postura expresiva o incluso su estructura. Por lo tanto, la construcción del topoi se produce a través de un proceso icónico, que se concreta en lo que Guembe denomina *topoi* identitarios, los iconos de la identidad.^[16] Los *topoi*, resultado de este proceso “son una pieza esencial de las músicas situadas debido a su poder de cohesión y de comunicación del sentido de pertenencia a una identidad” (Guembe, 2008: 164).

Por lo antes expuesto, considero preciso estudiar la *Cantata* a partir de sus temas principales, los iconos identitarios que le dan cohesión a la obra, representando simbólicamente los diferentes momentos de la historia contada por el narrador. No examinaré los aspectos relacionados a la representación escénica, ya que se trata simplemente de la interpretación de lo descrito en los textos y no aporta nada significativo a los fines del presente trabajo. La terminología específica de la retórica musical y lo referente a las figuras utilizadas están fundamentadas en el monumental trabajo de Rubén López Cano^[17]. El sistema retórico musical constituye un elemento clave para comprender aspectos como expresión, pertenencia e identidad en la construcción del discurso.

4. HIJOS DE LA TIERRA, MEMORIA DE UN PUEBLO QUE NO MORIRÁ

4.1 Características generales de la obra

De aproximadamente una hora de duración, la *Cantata* consta de dieciséis actos. La orquesta -o parte de ella, como la sección de cuerdas en *Llanura de las aguas* o los vientos junto a la percusión en *Lanzas-*, alterna con el grupo electroacústico y los coros, mientras el narrador va relatando la historia. El amplio orgánico que presenta la obra está organizado por Mockert de manera tal que cada sección o grupo de instrumentos tenga su momento destacado en el transcurso de la composición. Así, el coro mixto interpreta dos actos a capella; el grupo electroacústico (junto al saxo solista y el sintetizador), ejecuta la música de *Rituales* y *Selvas*, además de participar en los actos relacionados con los combates; y el sintetizador, junto a los “cantos” de pájaros entrerrianos y el narrador, introducen varios actos.

Por otra parte, los textos y poemas escritos por Gabriel Moguilner conforman “una obra literaria que intenta de alguna manera, con una visión occidental, abordar la realidad de lo que pasó acá en Entre Ríos” (Moguilner: 2018). Esta obra literaria tiene su propia forma, paralela a la musical, y se divide en tres grandes partes: la exposición del argumento, que va desde el comienzo hasta el acto XI, *Conquista*, donde empieza a desarrollarse el nudo o trama, que se prolonga hasta el *Combate final* (acto XIV) para finalmente llegar al desenlace, que se da durante el transcurso de los dos últimos actos de la obra: *Derrota e Hijos de la Tierra*. Moguilner se presenta desde un comienzo, como protagonista del relato, es decir, mediante la figura del narrador en primera persona. Esto sucede durante los primeros actos donde, a través de este recurso, el autor deja en claro desde qué lugar va a narrar.^[18] Esta postura va a trocar con la del narrador omnisciente que, a partir de *Rituales*, va a contar los hechos en tercera persona: primero, describiendo las cualidades físicas y espirituales de los primitivos, la organización de la tribu, la relación con su entorno -la flora, la fauna, los montes y los ríos-; y más adelante, relatando la impresión del descubrimiento desde el ojo de los conquistadores. En *Conquista* conviven ambas figuras pero ante el inminente inicio de los combates, el autor retoma la postura del narrador en primera persona, ratificando su posición ante la historia. En el último acto, Moguilner vuelve a utilizar la figura del narrador omnisciente para finalizar el relato. Este acto final está conformado por dos poemas con forma de canción, en la que las estrofas son cantadas por la cantante solista y el estribillo es entonado por los coros, y donde el autor sintetiza los textos de las dos partes finales de la obra literaria (XVI. Hijos de la Tierra y XVII. Epílogo de la memoria). Durante la obra, el tiempo se desarrolla de forma cronológica, aunque a veces el narrador va anticipando los sucesos y, sobretudo en el acto final, aporta datos históricos a modo de conclusión. “Los textos son introducciones a los temas, que son poemas y canciones. Todos los poemas son cantados por los coros o el cantante solista e incluso en la narración, está la música” (Moguilner, 2018). Los textos y poemas están escritos en prosa.

4.2 El principio: tema 1

“Este comienzo tiene mucho que ver con una estructura de génesis. Que en el principio nosotros ya estábamos acá, eramos los primitivos habitantes, eramos los hijos de la tierra” (Moguilner, 2018). En este primer acto de la obra, el texto pone énfasis en el origen “natural” de los primitivos habitantes, los *hijos de la tierra*, “hermanos de las aves y del río”, simbiosis del ser humano con la naturaleza: identidad y sentido de pertenencia. “El Principio” está subdividido en tres partes. Naturaleza, consiste en un momento donde el público entra en contacto con la historia a través del narrador y un marco sonoro dado por el sintetizador y sonidos de pájaros característicos de la provincia de Entre Ríos interpretados por Rubén Cuesta^[19], popular intérprete entrerriano. Una vez que finaliza el narrador, se ejecuta la *Obertura*. Con el continuo marco sonoro de los pájaros entrerrianos, es expuesto el primer tema de la Cantata (que será llamado *tema 1*). Como emergiendo

de ese entorno natural, una melodía pentáfona interpretada por la quena en compás de 6/8 se presenta como símbolo portador de lo antes descrito por el narrador: lo primitivo, lo “natural” representado en el instrumento y la escala.^[20]

NARRADOR **Lento y desolador** (♩ = 65)

Quena (en La)

p ma sonoro

mp *poco rit.* *mf*

f espress. *fp* *p subito*

A tempo

Imagen 1

Tema 1 interpretado por la quena en I.2.Obertura

En primera instancia, el tema es presentado sólo por la quena, es decir, aparece en su estado “natural”, despojado de todo acompañamiento armónico. Se trata de una melodía pentáfona en La menor, construida por notas largas que abarcan un registro de doceava, con carácter de canto ancestral. A continuación, la melodía es reexpuesta pero armonizada por las cuerdas (violas y violonchelos) con la sucesión acórdica: Am - F+7 - Dm - Esus4 / F+7 - Gsus4 - Dm - Esus4 - Am; mientras que en una nueva exposición del tema (esta vez por el corno inglés), el arpa ejecuta arpeggios en ritmo de negras. De carácter lento y desolador, la música de la obertura va in crescendo. Luego de la doble re-exposición, las cuerdas ejecutan un nuevo tema (que va a ser cantado en la tercera parte de este primer acto), con el aporte del timbal que le otorga un carácter grandioso, para finalizar en un acorde de la menor en *fortísimo*.

El primer *topos* que podemos identificar es el “canto” de los pájaros: se trata de un procedimiento imitativo llamado *hypotiposis*, que genera el marco espacio-temporal en el que se va a narrar la historia. Otros *topos* presentes en este primer tema son: la quena que, según el musicólogo argentino Carlos Vega, es el más famoso de los instrumentos aborígenes americanos -existen varias leyendas que mencionan a la quena como un instrumento que manifiesta el dolor del indio-; y estrechamente relacionado al instrumento, la pentatonía: ambos topos constituirían una *hypotiposis*^[21], o sea, una figura descriptiva: instrumento, escala, melodía y ritmo representan al indígena en su estado de naturaleza, a través de la retórica de la metáfora.^[22]

El *tema 1* adquiere carácter de *leitmotiv*^[23] al reaparecer en distintos momentos de la obra. Su carga simbólica, de canto ancestral, de profundo lamento entonado primeramente por la quena pentatónica, representa al *hijo de la tierra* en su estado de naturaleza. En el acto VI, Fuegos del ocaso, es presentado en Si menor interpretado primero por el fagot y luego por el corno; y va a reaparecer una vez más en el acto final, representando el fin de un ciclo, como si todo el camino recorrido volviera al principio (ver 4.4).

4.3 Tema 2

El *tema 2* aparece anticipadamente en Lanzas, la primera parte del acto II. Con carácter de “Danza tribal” (tal como se indica en la partitura), donde la percusión comienza a adquirir relevancia y se destaca junto a los metales, *Lanzas* sigue la tendencia birrítmica del primer acto: compás de 6/8 combinado con 3/4, hasta que repentinamente se transforma en una marcha y el tema aparece por primera vez en los cuernos.^[24] Este tema va a ser presentado completo por los coros en el tercer acto. Precisamente, *Espíritus del sol* comienza con el narrador y un presagio del trágico destino que les deparará a los hijos de la tierra. Al igual que *Naturaleza*, prelude sonoro creado por el “canto” de los pájaros y el sintetizador junto al narrador, *Selvas 1* introduce este

acto (estos prólogos sonorizados se completan con *Selvas 2*). Espíritus del sol representa uno de los momentos centrales de la obra. Tras una introducción orquestal de veinte compases con carácter de marcha solemne en Fa mayor, con la percusión, metales y cuerdas acentuando el carácter marcadamente rítmico, de fanfarria, el coro mixto presenta el tema principal acompañado, en un primer momento, por el piano y las cuerdas. El tema da un giro inesperado al resolver en una cadencia evitada en Re menor que marca la entrada del coro de niños en contrapunto imitativo con el coro mixto. De carácter triste, más bien melódico, con cuerdas y maderas orquestando las voces que luego se unen para interpretar la parte final del texto, produciendo nuevamente una cadencia evitada en Re menor que da pie al narrador que, acompañado por el piano y el violín solista con *voz triunfalista como si hablara la memoria de los tiempos*, exalta valores como “el coraje, el honor y la dignidad de un pueblo unido que luchó sin tregua contra la dominación y la conquista, por su libertad”. El carácter del texto y de la música vuelve a dar un giro pero esta vez para regresar a la tonalidad original con los coros cantando al unísono el tema principal, retomando el espíritu victorioso del comienzo para concluir en una cadencia auténtica en Fa mayor.^[25]

The image displays a musical score for the piece 'Espíritus del Sol'. It is divided into three systems of staves. The first system includes Soprano, Contralto, Tenor, and Bajista parts, with lyrics in Spanish. The second system includes parts for the Coro de Niños (Children's Choir) and the same vocal parts. The third system continues the vocal parts. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *mf*, *f*, and *rit.*.

Imagen 2

Tema 2 interpretado por el coro en Espíritus del Sol

El narrador anticipa lo que será el trágico desenlace de la historia, lo que genera una línea literaria paralela que comienza a desarrollarse con el poema cantado del acto II. Dicha línea se caracteriza por vaticinar el futuro mientras, por otra parte, se va desarrollando cronológicamente la historia en tiempo presente: “Esto determina el presagio del futuro, que le pasó a muchos pueblos como los mayas, los incas, los aztecas, que es la destrucción de una cultura” (Moguilner, 2018). Moguilner retoma esta línea luego de la exposición del tema por los coros, pero esta vez dando un mensaje de reivindicación histórica, rescatando “la lucha por la libertad, por sobrevivir la cultura”. En este tema podemos identificar un topos de carácter universal: la marcha. Su imponente sonoridad, en consonancia con el texto del poema cantado por los coros, simboliza el carácter aguerrido, heroico, indomable de los *hijos de la tierra*.^[26] En este tema la característica identitaria tiene que ver con marcar una postura frente al “otro”, los conquistadores, que se plasma en los textos mediante la figura del narrador en primera persona, y la música, a través de su capacidad simbólica, reproduce esos afectos.^[27]

Este tema cumple una función estructural en la obra. En *Llanura de las aguas*, adquiere un carácter muy diferente al de su primera aparición: un *Adagietto* para cuerdas en Do# mayor, de gran sutileza y expresividad, que explora los registros extremos (sobretudo el agudo). El tiempo permanece suspendido durante este acto que representa la fascinación de los conquistadores ante el imponente territorio descubierto, plasmado en el título como metáfora de la inmensidad del río. La música presenta las características de una alegoría, es decir que no simboliza lo mismo que en Espíritus del sol -más allá de que la música nos remite al tema 2- sino que al aparecer en otro contexto de la obra, adquiere un nuevo significado y se convierte en figura retórica.^[28]

De tempo lento, la música de este acto invita a la contemplación. Este *Adagietto* para cuerdas en Do# mayor, es uno de los momentos más abstractos de la Cantata. Presenta una orquestación de extraordinaria delicadeza y elegancia, con las cuerdas en *divisi* durante gran parte de la composición. Comienza con violines y violas sonando en sus registros agudos, y la aparición gradual de violonchelos y luego contrabajos (en *pizzicato*), produciendo una expansión del espacio sonoro que llega a su clímax en los compases 18-19 y 32-33, correspondientes a las cadencias, primeramente en La# menor (cadencia evitada) y luego en Do# mayor (cadencia auténtica). La melodía es interpretada por los primeros violines durante toda la primera sección, mientras que las violas y los segundos violines, en un registro medio, ejecutan la parte correspondiente a la textura de contrapunto imitativo en La# menor hasta el compás 25, donde vuelve a los violines en un registro extremadamente agudo que se mantiene hasta el final. En los últimos compases, la música es dirigida nuevamente hacia el agudo, permaneciendo como una imagen que buscara perpetuarse allí, congelada, inmóvil.^[29]

Este décimo acto es también un punto de articulación coyuntural en la historia, ya que marca el cierre de la primera parte de la obra literaria en la que se desarrolla el tema y la descripción de los diversos actores y asuntos a considerar. Ya en los actos VIII y IX el narrador relata el desembarco de los españoles que finalmente llega a concretarse en Conquista, momento a partir del que van a empezar a producirse los combates, es decir, la trama de la historia. Aquí el texto, en tercera persona, relata la visión de los conquistadores al llegar al “nuevo mundo”, describiendo los rasgos de los primitivos habitantes, de sus ríos y su tierra. Este leitmotiv marca los tiempos de la historia: primero, con carácter de marcha militar, de lucha por la libertad; luego, como momento de revelación, de descubrimiento por parte de los conquistadores; y finalmente, para reflejar el desenlace de la obra en Derrota, donde el poema original es cantado por los coros al unísono (primero solo las voces femeninas, luego el coro de niños y finalmente, se suman las voces masculinas) en su tonalidad original, acompañados por el sintetizador. En este penúltimo acto de la obra, el tema 2 toma carácter de marcha fúnebre, interpretada dulcemente con tristeza, mientras el narrador evoca la “penosa procesión” de los derrotados, al momento de la cadencia en Re menor. El tema que en un principio simbolizó el espíritu guerrero de los hijos de la tierra representa, en este acto, el dolor de la derrota.^[30]

4.4 Tema 3

El tema del sexto acto, *Fuegos del ocaso*, tiene forma de canción. El poema es cantado, en esta ocasión, por el coro de niños. Una melodía en compás de 6/8 pero con la presencia del bombo legüero ejecutado en compás de tres tiempos, que consta de dos partes: la primera en Si menor, cantada por una de las voces, que sobre el final se unen en un acorde de Fa# mayor para resolver en Re mayor, comenzando de este modo la segunda parte. El trémolo en las violas (a la manera del charango)^[31] junto a los fagotes que ejecutan el tema 1 y el golpe del Bombo Gran Cassa cada cuatro compases, conceden a la música de este acto las cualidades de una especie de vidala orquestal que, como si fuera una continuación de *El Principio* (finaliza en la misma tonalidad), se desarrolla *in crescendo* hasta el compás 37, donde la última nota del tema 1 re-expuesto por los cornos se funde con la primera de los segundos violines y el corno inglés que comienzan con la exposición

del tema principal de este acto. En ese momento, hace su presentación el bombo legüero confirmando las características birrítmicas de la música de *Fuegos del Ocaso*. En este acto no interviene el narrador.^[32]

Indicaciones de carácter tales como ancestral; de interpretación, como violines y violas debajo del hombro como una guitarra, armónicos etéreos en los violonchelos, arpeggio desolador en el arpa, como un canto tribal en violas y voces; la inclusión de instrumentos tales como el palo de agua, la marimba (sintetizador) como símbolo del paso del río Paraná, y el bombo legüero en 3/4 reafirmando la birrítmia folklórica (indicación luego de ocho compases: seguir improvisando sobre el esquema rítmico); el piano con mucha tristeza, pesante (como la bota de la conquista) para violonchelos, fagots, clarinete bajo y cornos, y el tambor militar guerrero es información de carácter sustancial para la interpretación. Refleja la idea de los autores de trasladar su postura ideológica al lenguaje simbólico de los sonidos, de contar la historia, no sólo mediante la figura del narrador sino también a través del discurso musical “abstracto”: “las indicaciones de carácter de la partitura las armábamos juntos, por el espíritu que uno le quería poner” (Moguilner, 2018).

The image shows a page of a musical score for 'Tema 3 en VI. Fuegos del Ocaso'. It includes vocal parts for 1st and 2nd voices and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe a scene of a sunset over a landscape. The score includes various musical notations such as dynamics (piano, forte), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Cantata' and 'Cantata con ritmo'. The lyrics are: 'Fue - gos del o - ca - so son li - gri - mas li - blas cu -', 'ye - do del sol que vo - lan - do vi -', 'lu - jan las ni - bes co - mo un co - so, ya vol - ve - rán', 'El sol y la lu - na', 'Cie - los y pes - de - ras per - du - rin - la - tien - do. El sol y la lu - na', 'Cie - los y pes - de - ras per - du - rin - la - tien - do. El sol y la lu - na', 'siem - pre bel - lan - do g - ler - nos. Vi - vi - rlo, fu - yen - do co - mo un ri - o en paz con - ti - ma - ris', 'siem - pre bel - lan - do g - ler - nos. Vi - vi - rlo, fu - yen - do co - mo un ri - o en paz con - ti - ma - ris', 'en los ca - pu - las me - vos de luz pu - ri ser tu pan.', 'en los ca - pu - las me - vos de luz pu - ri ser tu pan.'

Imagen 3
Tema 3 en VI. Fuegos del Ocaso

En el acto final confluyen los temas 1 y 3. Este *Allegro* aborigen, en compás de 3/4, presenta en un comienzo múltiples ostinatos superpuestos, todos ellos creados a partir de la escala pentatónica de Sol# menor. La orquesta junto al narrador introducen a la canción que será interpretada por la cantante solista.^[33] El grupo

electroacústico se suma a la orquesta y al momento del estribillo, se produce el *Tutti*, con el coro cantando al unísono: “Hijos de la Tierra, memoria de un Pueblo que no morirá”, con melodía de la primera parte del tema 3. Luego de una nueva estrofa y su consecuente estribillo, se produce una modulación a Do menor, se reduce notablemente la densidad textural quedando solo el sintetizador para que haga su aparición la quena ejecutando el tema 1. En ese momento reaparece el narrador para relatar el final de la historia. La melodía en Si menor del tema 3 se repite a modo de mantra y *tutti* (orquesta, grupo y coros) con una dinámica *in crescendo*. Se produce una modulación cromática para finalizar en Mi ¡Mayor! Como un eco que resuena una y otra vez, se escucha el mensaje final: “Hijos de la Tierra, memoria de un Pueblo que no morirá”.

CONCLUSIONES

Ser prepotentes en el deseo, doblegar la fuerza en la búsqueda y sentir el vértigo del riesgo que impone la lucha. ~ Mockert, J.^[34]

Contar una historia por medio de un lenguaje tan abstracto como el de los sonidos representa una utopía. Pero la posibilidad de utilizar símbolos sonoros y figuras retóricas vinculadas a una obra literaria permiten la creación de una experiencia estética superadora. La *Cantata Hijos de la Tierra* fue compuesta con el fin de contar la historia de los vencidos, de recuperar para la memoria colectiva las culturas ancestrales que poblaron nuestras tierras. La multiplicidad de elementos puestos en juego en la obra (instrumentos acústicos y eléctricos, occidentales e indígenas, lo culto y lo popular) se conectan de manera tal que producen una compleja red de significados. Los temas analizados en el presente trabajo representan los iconos identitarios que cohesionan la composición. En todo este proceso estético “la música representa, simboliza y ofrece la experiencia inmediata de la identidad colectiva” (Frith, 2003: 206).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAWU, Kofi (2012): La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- FRITH, Simon (2003): “Música e identidad”, en Hall, Stuart y Du Gay, Paul, Cuestiones de identidad cultural, Buenos Aires, Amorrortu.
- GRELA, Dante (2005): Identidad cultural y creación musical en Latinoamérica: La Cantata para América Mágica, de Alberto Ginastera, Revista del ISM, 1(9), 85-98. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/ism.v1i9.546> [Consultado el 13/01/2022]
- GUEMBE, María Gabriela (2008): Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica, Tópicos del Seminario, 19, pp. 157-175. Disponible en: www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401906 [Consultado el 11/09/2018]
- GUERRERO, Juliana (2013): La Cantata: el cruce entre lo culto y lo popular, Revista Musical Chilena, 67. Disponible en: www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/30657/32413
- HALL, Stuart y DU GAY, Paul (2003): Cuestiones de identidad cultural, Buenos Aires, Amorrortu.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2000): Música y Retórica en el Barroco, Universidad Nacional de México.
- MOCKERT, Ernesto. Entrevista concedida a AUT. Paraná, 12 de mayo de 2018.
- MOCKERT, Jorge y MOGUILNER, Gabriel (2005): Cantata Hijos de la Tierra, Paraná, Entre Ríos, Argentina [CD / DVD].
- MOGUILNER, Gabriel (2017): Hijos de la Tierra y Poemas Indoamericanos, Nogoyá, Del Clé.
- PELINSKI, Ramón (2000): Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango, Madrid, Akal.

- TARASTI, Eero (2008): Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical, Tópicos del seminario. Disponible en: www.researchgate.net/publication/242225340 [Consultado el 06/03/2020]
- TARASTI, Eero (2002): “¿Es la música un signo?”, versión revisada de «Is music sign?», Capítulo 1 de Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics, Berlin - New York, Mouton de Gruiter [Traducción: Rubén López Cano].
- VILA, Pablo (1996): Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones, TRANS-Revista Transcultural de Música, artículo 14. Disponible en: www.sibetrans.com/trans/articulo/288 [Consultado el 12/07/2018]

NOTAS

1. La información aquí expuesta a modo de curriculum vitae, como así también los artículos periodísticos, son gentileza de su hermano Ernesto y de sus hijos Virginia y Jorge Mockert.
2. El Litoral, “Jorge Mockert: Ser prepotente en el deseo...”, Santa Fe, 17 de abril de 1990.
3. Hora Cero, “Estrenan en Arizona obra de Mockert”, Paraná, 4 de junio de 1998.
4. El Litoral, “Jorge Mockert estrena su «Millenium»”, Santa Fe, 3 de diciembre de 1999.
5. El Diario, “Mockert compone un homenaje a Linares Cardozo”, Paraná, 2 de abril de 1998.
6. Diario Uno de Entre Ríos, “Estrenan una obra de Mockert”, 19 de diciembre de 2002.
7. El Diario, “Histórico. Música de un entrerriano brilló en lo alto del universo sinfónico”, Paraná, 25 de mayo de 2003.
8. El Diario, “Jorge Mockert proyecta su música al mundo”, Paraná, 8 de abril de 2005.
9. TIMMS, Colin et al. (2001): “Cantata”, en The New Grove Dictionary of Music and Musicians, New York/Londres.
10. “Se trata de la gestación de nuevas músicas a partir de la experimentación con un género –la cantata– en contextos sociopolíticos diferentes” (Guerrero, J., 2013).
11. Podría, sin embargo, emparentarse con la Cantata para América Mágica de Ginastera, en cuanto a la utilización tanto de instrumentos “folklóricos” como así también de la orquesta (o al menos una sección de ella); y por el contenido indigenista de los textos, que son poemas “cantados”. De todos modos, no considero pertinente establecer un vínculo que en términos de búsqueda estética y resultados sonoros no es tal.
12. La identidad de una cultura tiene que ver fundamentalmente con “el afianzamiento de ciertas líneas de “continuidad cultural” que determinan las particularidades profundas que tienen que ver con la definición de una “identidad” -única e inconfundible- para un contexto cultural” (Grela, 2005).
13. “Un icono es un signo que funciona por su similitud con el objeto”, TARASTI, Eero (2002).
14. Además, el discurso de pertenencia no sólo expresa una identidad sino que “es un discurso retórico-apelativo, pues invita persuasivamente a la identificación” (Guembe, 2008: 161-162).
15. “El significante es cierta disposición de las dimensiones musicales de la melodía, armonía, metro, ritmo, etc. El significado, por su parte, es una unidad estilística convencional, a menudo, pero no siempre, con propiedades referenciales (que remite a un contenido extramusical como afectos, lugares, descripciones, etc.)” (López Cano, 2002: 21)
16. Los topoi identitarios son fabricaciones culturales que funcionan en términos de transmisión de sentido: despiertan procesos de identificación, exaltan el sentimiento de pertenencia y afirman el yo colectivo, cohesionándolo bajo nociones asequibles a sus miembros. La intención comunicativa de un afecto de pertenencia, el acento expresivo de estos topoi, podrán ser cabalmente decodificados por el auditor competente, quien rápidamente comprenderá el significado del topos, y al producirse el efecto empático de todo discurso retórico se identificará con el iconizante, que es su propia representación. (Guembe, 2008: 163).
17. “La retórica es la disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión. Sus orígenes se remontan al siglo V a. C.”, López Cano, Rubén (2000).
18. Las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado «positivo» de cualquier término —y con ello su «identidad»— sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta (Hall, 2003: 18).
19. En ocasión del estreno mundial, ocurrido el 11 de diciembre de 2005 en Paraná, Entre Ríos.
20. Disponible en: https://youtu.be/rj3f-lAs_9g
21. La descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas es conocida dentro del sistema de la retórica musical como hypotiposis. [...] Los procedimientos descriptivos de la música barroca son diversos y en algunos casos no es fácil distinguirlos. Estos pueden ir desde la simple imitación del sonido de animales, instrumentos musicales o cosas; hasta la elaboración de complejas redes de asociación analógica (López Cano, 2000: 147).

22. La sustitución de las características de lo representado, por las del elemento musical representante, es una asociación de tipo analógico emparentado directamente con la metáfora (López Cano, 2000: 148).
23. Leitmotiv (del alemán Leitmotiv: “motivo principal”). En su sentido primario, un tema u otra idea musical coherente, claramente definida para retener su identidad si se modifica en apariciones posteriores, cuyo propósito es representar o simbolizar a una persona, objeto, lugar, idea, estado mental, fuerza sobrenatural o cualquier otro ingrediente en un trabajo dramático. Un leitmotiv puede ser musicalmente inalterado a su regreso, o alterado en ritmo, estructura interválica, armonía, orquestación o acompañamiento, y también puede combinarse con otros leitmotivs para sugerir una nueva situación dramática (The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2001).
24. Disponible en: <https://youtu.be/9v6AC2egeSg>
25. Disponible en: <https://youtu.be/5O6mytLTJ8o>
26. “En la Cantata, más que en cualquier otra obra, el sonido épico, epopéyico es la máxima exaltación de todo el repertorio sinfónico que compuso Jorge” (Mockert, E., 2018).
27. Los Afectos o Pasiones del alma, como les llamó el Barroco a estos “estados emocionales”, ocuparon un lugar preponderante en los principios compositivos y en toda la actividad musical del Barroco. [...] El principio básico y fundamental en la representación musical de los afectos en música, reside en la imitación. Gracias a una compleja red de asociación analógica, la música, por medio de las características de alguno de sus elementos —diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, tempi, tonalidad, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retóricas musicales, etc.— imita los movimientos corporales resultantes de la acción de un afecto o pasión del alma (López Cano, 2000: 60).
28. La sustitución de las características de lo representado, por las del elemento musical representante, es una asociación de tipo analógico emparentado directamente con la metáfora. [...] En la metáfora, se enumeran las propiedades y cualidades de una cosa, para evocar las de otra. [...] En la música ocurre algo similar. Habitualmente se genera una doble función: los elementos que en determinado momento representan o describen -alegorizan- algún concepto o cosa, nunca se apartan de su función estructural con respecto a la sintaxis musical interna del fragmento en que aparecen. [...] Esto quiere decir que cualquier elemento musical, no está sujeto al concepto que en determinado momento alegoriza; y debe responder, en el transcurso de la obra, a cualquier tratamiento técnico que el discurso musical en determinado momento le imponga. [...] La alegoría guarda una estrecha relación con el contexto en el cual se da y frecuentemente, sobre todo cuando altera a ese contexto, deviene figura retórica (López Cano, 2000: 148-151).
29. Disponible en: <https://youtu.be/7REWrePwvnQ>
30. Disponible en: https://youtu.be/T_2DH85uM0
31. “La imitación de otro instrumento que aporta el carácter deseado a una determinada música es un recurso retórico representado a través de la figura del *assimilatio*: la simulación que un instrumento realiza del sonido de otro instrumento o cosa” (López Cano: 2000, 159).
32. Disponible en: <https://youtu.be/HcNdMcrGDFI>
33. Disponible en: <https://youtu.be/LFRQMG2f4ww>
34. El Litoral, “Jorge Mockert: Ser prepotente en el deseo...”, Santa Fe, 17 de abril de 1990.