

# *Fluir y refluir de la poesía de Neruda en la Música Chilena*

por *Luis Merino Montero*

A los 69 años de edad se extinguió, a raíz de una larga y dolorosa enfermedad, la vida del gran poeta chileno, Pablo Neruda (Nefalí Ricardo Reyes Basoalto), nacido el 12 de julio de 1904, en Parral, Chile, hijo de doña Rosa Basoalto y de don José del Carmen Reyes.

Fatuo sería en verdad acometer aquí un análisis, o siquiera un panegírico, de su vasta y maciza obra poética, la que fuera reconocida, entre otros galardones, por el Premio Nobel de 1971. Nos conformaremos solamente con un reconocimiento somero, casi con un prolegómeno al estudio de su profunda influencia sobre la creación musical chilena de nuestro siglo.

Pablo Neruda rindió un homenaje poético a músicos, tanto chilenos como latinoamericanos. Su *Tercera Residencia* incluye un *Oratorio menor en la muerte de Silvestre Revueltas*, compositor mexicano, y en *Plenos Poderes*, una *Oda a Acario Cotapos*, músico chileno muerto hace algunos años. Entonó palabras sublimes a la lucha y victoria contra la adversidad más implacable que pueda acosar a un creador, en el tributo que rindiera al compositor chileno prematuramente fallecido, Roberto Falabella Correa (1926-1958), el día de sus funerales<sup>1</sup>. En *Fin de Mundo* cantaría a la Música en el poema que empieza así:

Si no me enseñaron la tierra,  
Si solo para recorrerla,  
Si nunca entré con el arado,  
Si no viví con los terrones  
Ni dormí sobre la cebada  
No puedo hablar con los violines  
porque la música es terrestre.

Sus homenajes serían devueltos con creces por nuestros compositores. A lo menos 46 obras musicales chilenas, están basadas o inspiradas por poemas de Neruda. Este número abarca solamente a la llamada música docta o seria, pues, para no abultar excesivamente este trabajo, hemos excluido obras de estilización folklórica, como las canciones que Vicente Bianchi compusiera sobre versos especialmente escritos por Neruda, la *Tonada de Manuel Rodríguez*, el *Romance de los Carrera*, y el *Canto a Bernardo O'Higgins*, las canciones sobre poemas varios del vate, de la cantante griega Danai Stratigopoulou Halkiadaki, o algunos poemas de *Arte de Pájaros* cantados por Angel Parra<sup>2</sup> para sólo mencionar algunos de estos músicos que se inspiraron en sus poemas.

Para los músicos chilenos, Pablo Neruda ha sido una fuente que sólo puede compararse con la influencia que ejerciera el otro de nuestros Premios Nobel de Literatura, la insigne poetisa Gabriela Mistral. Entre los compositores chilenos que más se ha identificado con su poesía está el joven y dotado creador Hernán Ramírez, quien hasta la fecha ha escrito más de quince obras sobre poemas del vate. El estímulo que la poesía nerudiana ejerce sobre Ramírez, nos hace pensar en la poderosa inspiración que Gabriela Mistral significara para Alfonso Letelier, o Federico García Lorca, para Roberto Falabella.

Además de su vastedad, una característica primordial de la poética nerudiana, es su universalidad; su enfoque del hombre tanto en su substancia íntima de infinitos matices psicológicos, como en su quehacer y proyección cósmica. Neruda diría en su discurso de agradecimiento del Premio Nobel: "Creo que mis deberes de poeta no sólo me indicaban la fraternidad con la rosa y la simetría, con el exaltado amor y con la nostalgia infinita, sino también con las ásperas tareas humanas que incorporé a mi poesía"<sup>3</sup>. Esta actitud ante el arte y la vida, lo llevaría a elegir el difícil camino de "una responsabilidad compartida", y se vertería en una amplia gama de contenidos poéticos que oscilan entre la pura efusión lírica y la poesía o prosa al servicio de causas contingentes. La esencia de Neruda como poeta y como hombre sería desvirtuada si una de estas gamas se considerara como superior a las otras, o como más representativas que las otras. Todas lo representan, y aparecen en su mayor parte en nuestra música, en las suaves y más bien impresionistas sonoridades de la canción para canto y piano, *Me gustas cuando callas*, de René Amengual<sup>4</sup>, hasta los efectos viscerales del *Soneto Punitivo* para voz y conjunto de cámara de Sergio Ortega, escrito en 1961<sup>5</sup>.

Su fecundidad poética está representada en nuestra música a través de un número relativamente alto de sus poemas. Estos provienen de sus principales libros, pero más especialmente de su primera publicación de hace ya cincuenta años, *Crepusculario*, y el magnífico y monumental ciclo del *Canto General*, cuya primera edición viera la luz en México en 1950.

El tono lírico de *Crepusculario* expresado, según Margarita Aguirre, a través de "poemas desencantados, en los que se hablaba continuamente de la muerte"<sup>6</sup>, obsesión que Ilya Ehrenburg relacionara con la tensa situación del mundo europeo de esa época<sup>7</sup>, ha inspirado composiciones que, en su mayoría, son de tono íntimo, para pequeñas combinaciones de voz con instrumentos, y forjadas en un lenguaje, que, aún en obras de data reciente, se aproxima más a la tradición. La maravillosa poesía de *Pelleas y Melisanda* se vierte en su integridad en el ciclo de canciones para soprano, bajo, y piano de Gustavo Becerra (1963)<sup>8</sup>, en una escritura serial que recuerda a los tropos de Josef Matthias Hauer, con procedimientos canónicos, una buena explotación de los intervalos de acuerdo a su correlato afectivo tradicional, (como en las expresivas terceras paralelas de la canción *La Cabellera*), y una línea melódica para la voz, que recuerda el recitado de los cantantes en la ópera *Pelléas et Mélisande*, de Debussy. En la obra homónima de

quien escribe estas líneas, para tenor y pequeño conjunto instrumental (1965)<sup>9</sup> existe un tratamiento similar de la línea vocal, en un lenguaje dodecafónico, que en *La Muerte de Melisanda* asume un tinte casi romántico en el tratamiento interválico. La música de *La Canción de los Amantes Muertos* para voz y piano, de Pedro Núñez Navarrete (1964)<sup>10</sup> se estructura en un simple y estrófico A-B-A, y en sonoridades modales con una armonía de corte impresionista, mientras que su *Fragancia de Lilas* para voz y piano (1967)<sup>11</sup>, es más atonal y disonante, si bien termina en una tríada (enarmónica) de Mi bemol. *Los Crepúsculos de Maruri* para coro a cinco voces del joven Melikof Karaian<sup>12</sup> es en lenguaje atonal, con muchas cadencias sobre intervalos huecos de octavas y cuartas, con giros basados en melodiosos orientales, los que en cierta medida provienen de la tierra natal del compositor, Armenia. El famoso poema del *Farewell* ha atraído a más de un creador; el lied de Federico Heinlein de 1951<sup>13</sup>, y el de Hernán Ramírez para barítono y piano compuesto veinte años más tarde. Este último es la menos tradicional de todas las canciones inspiradas en *Crepusculario*, en la que se yuxtaponen sonoridades dodecafónicas con segmentos aleatorios. Un curso más apegado a la tradición sigue también la música para la poesía de *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, como *Me gustas cuando callas*, de René Amengual, ya mencionado anteriormente; el *Poema Veinte* para canto y piano, de Pablo Garrido (1930)<sup>14</sup> y los *Tres Poemas* para voz y piano, de Carlos Riesco (1945-1946)<sup>15</sup>.

El *Canto General* está entre las obras poéticas que ha inspirado, más que ninguna otra, a los compositores chilenos de las recientes generaciones, especialmente a los de fuerte inquietud social y política. Su grandiosidad imponente se traduce en música para masivas combinaciones de voces e instrumentos, muchas veces de lenguaje áspero y abrupto que en algunas de las composiciones rompe completamente con la tradición, para entrar en los recursos aleatorios de la "avant garde". La más tradicional es la cantata, op. 57 (1965), de Juan Orrego Salas, *América, no en vano invocamos tu nombre*<sup>16</sup>, para orquesta, coro, y solistas, en la que se alternan secciones solísticas con masivas y compactas secciones corales; de textura contrapuntística-imitativa, muchas veces libremente canónica; de armonía más bien disonante, de escritura modal que recuerda el período barroco en sus ritmos y en la obertura francesa que inicia la tercera parte, y de una estructura unificada por la invocación coral inicial que se repite en la guisa casi de un refrán. Fernando García es el creador que se ha identificado más profundamente con el *Canto General*, sobre el que ha basado cuatro de sus obras hasta la fecha. La cantata *América Insurrecta* (1962)<sup>17</sup> para recitante, coro, y orquesta muestra los rasgos característicos de su estilo más temprano, tratando la orquesta casi como un gigantesco instrumento de percusión; en la frecuente yuxtaposición de tuttis orquestales en fortissimo, seguido de notas sostenidas en pianissimo; y en la tectura más bien vertical con empleo extensivo de acordes repetidos. Las líneas vocales siguen cuidadosamente la prosodia del poema; el coro recita tanto como canta, en so-

noridades verticales y moderadamente disonantes. En *La Tierra Combatiente* (1965)<sup>18</sup>, para tres recitantes y orquesta aparecen rasgos aleatorios, en las alturas de duración indeterminada, fuera de otros recursos como *tone clusters* en diferentes timbres y con variados tipos de vibrato. El ritmo es repetitivo, característica del estilo de García. Toques aleatorios, si bien dentro de una sonoridad general más estática, aparecen en la cantata para orquesta, recitante, coro, y cinta magnética, *Canto a Margarita Naranjo*<sup>19</sup> (subtitulada "*Antofagasta, 1948*"), la que, como *América Insurrecta*, presenta muchos ostinati, tanto rítmicos, como melódicos y armónicos. Otra composición de García, *La Arena Traicionada* (1967)<sup>20</sup>, para orquesta, se ha inspirado, por lo menos en el título, en el *Canto General*. En un lenguaje "avant-garde" más pronunciado todavía figura el bellissimo oratorio de Gustavo Becerra, *Macchu Picchu* (1966)<sup>21</sup> para recitante, soprano solista, coro, y orquesta sobre el texto completo de las *Alturas de Macchu Picchu*, uno de los ciclos poéticos que, según Pablo García, mejor trasunta la filosofía de Neruda, y su "manera de entender nuestra existencia", donde "se conjugan la fragilidad de la vida humana y la inmortalidad; la eternidad que palpita, en lo que pertenece a la historia"<sup>22</sup>. El oratorio de Becerra es una obra de densas superposiciones sonoras y tímbricas para gran orquesta con amplia percusión, de la que saca máximo partido y a la que se agregan cinta magnética, más un oscilador de audiofrecuencia, y onda cuadrada de tres ecos por segundo. Becerra obtiene interesantes efectos tímbricos a través de unísonos entre diferentes instrumentos y, por el deslizamiento de una lámina elástica y turgente a lo largo del límite vertical de las teclas del piano, por diferentes tipos de vibrato, y en el coro por medio de *acutissimo*, *bocca chiusa*, con sonido indeterminado, y murmullos, para mencionar algunos solamente. Recurre a una escritura aleatoria en la que el *fluir* de la música lo determina la declamación del poema y en la que surgen rasgos típicos de su estilo, como son los repertorios limitados de alturas, que sirven de base a la improvisación instrumental, como es Sol y Fa en páginas 1-6 de la partitura editada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, o Sol-Fa sostenido-Mi sostenido, a partir de p. 19. Totalmente aleatoria es una obra recientemente completada por Hernán Ramírez, para flauta, clarinete, fagot, percusión, piano, dos recitantes, un coro mixto, y una orquesta de cuerdas<sup>23</sup>, cuyo texto proviene de la novena parte del Canto (*Que despierte el leñador*), a partir del verso: *Paz para los crepúsculos que vienen*, al que se le agrega al comienzo y final de la obra, un fragmento de *España en el Corazón*, de la *Tercera Residencia*, a partir de *Explico algunas cosas*.

El contenido americanista del *Canto General* que se originara, en las palabras de Jaime Concha de "la vida de una América nueva, resucitada en sus dolores y en su alumbramiento"<sup>24</sup> se expresa musicalmente en las complejas polirritmias de *Caupolicán*<sup>25</sup> para barítono, coro mixto, dos pianos, celesta, y percusión de León Schidlowsky (1958), las que se ven realzadas por el estatismo armónico y melódico que impera en esta obra<sup>26</sup>. Polirritmias igualmente complejas se observan en la cantata *La Lámpara en la*

*Tierra* para barítono y orquesta, de Roberto Falabella (1958)<sup>27</sup>, cuya sonoridad de corte americanista se ve reforzada por la organización del devenir sonoro alrededor de escalas pentáfonas empleadas individualmente o en diferentes combinaciones simultáneas. En algunas ocasiones, las sonoridades derivan de escalas por tonos, tratadas en forma individual o en combinación con escalas pentáfonas<sup>28</sup>.

Los poemas de *Los Versos del Capitán*, cuya primera edición apareciera anónimamente en Nápoles en 1952, han inspirado también a los músicos chilenos, si bien en un grado menor al de *Crepusculario* y el *Canto General*. Gustavo Becerra escribió en 1967 música para coro mixto sobre *El Insecto*, *El Tigre y el Cóndor*<sup>29</sup>. Dos obras de Hernán Ramírez, su temprana *Diez Versos del Capitán* para barítono y piano de 1967, y su más reciente *Dos Canciones* para tenor y cuarteto de cuerdas de 1972, son de un lenguaje serial más tradicional, mientras que *Las Furias*<sup>30</sup>, para tenor y conjunto instrumental (1971) de este mismo creador, y los *Tres Versos del Capitán*, de León Shidlowky<sup>31</sup> para tenor y cinco ejecutantes (1966), se orienta más a los procedimientos aleatorios de duraciones indeterminadas y *tone-clusters*<sup>32</sup>.

Las restantes composiciones que hemos examinado<sup>33</sup> presentan una variedad de estilos y lenguajes comparables solamente a la variedad poética nerudiana. El coro a cuatro voces, *Alegría*, de Armando Carvajal<sup>34</sup>, es de corte más tradicional, de una escritura simple, tonal, y triádica; de forma A-B-A, y de textura homofónica en el tono de Si bemol, lo que expresa muy apropiadamente el tono lírico exultante de la *Oda a la Alegría*, de las *Odas Elementales*. La hermosa canción *Angela Adónica* para barítono y piano, de Roberto Falabella (1953)<sup>35</sup>, refleja en su armonía triádica y tonal al canto amoroso del poema homónimo de la primera *Residencia en la Tierra*. Del período neoclásico del fecundo Gustavo Becerra, Premio Nacional de Arte 1971, proviene su *Entrada a la Madera*, una cantata para voz y piano (1956)<sup>36</sup>, en la que el poema de la segunda *Residencia en la Tierra* se encuadra, algo rígidamente, en la secuencia recitativo-aria-arioso-recitativo, característico de la cantata barroca, un parecido que se refuerza por giros y melismas comunes con este período, en las líneas melódicas de las arias, ariosos, y recitativos; en un esquema del tipo *da capo* en la primera aria, y en el material melódico común para el inicio de las dos arias, procedimiento característico de la primera fase del barroco. Becerra funde estos elementos en una armonía atonal y más bien disonante, con rasgos típicos de su estilo, los que afloran, por ejemplo, en la escritura isométrica del segundo recitativo. Su canción *No me lo pidan* para voz y piano de 1965<sup>37</sup>, sobre un texto de contenido social de la *Canción de Gesta*, pertenece al mismo período estilístico de *Pelleas y Melisanda*, al que caracteriza, como ya hemos visto, un serialismo similar a los tropos de Hauer. El Oratorio de *Lord Cochrane de Chile*<sup>38</sup> para solistas, coro, recitante, amplificador, y cinta, de 1967 sobre un poema de *La Barcarola*, comparte la orientación estilística del *Oratorio Macchu Picchu*, ya comentado anteriormente. Su producción sobre poemas

de Neruda se completa, hasta el presente, con la *Oda al Alambre de Púa* (de las *Nuevas Odas Elementales*) para soprano, relator, y orquesta sinfónica (1970)<sup>39</sup>.

A las obras de Hernán Ramírez debemos agregar otras, que en su gran mayoría, tienen un lenguaje aleatorio de "avant-garde"<sup>40</sup>. Observamos en estas una cierta preferencia por poemas de *Fin de Mundo*, como: *Bodas*, motete cómico para coro mixto a cappella (1971); *Bomba Uno* (1971), para coro mixto, voz masculina solista, percusión, cuarteto de cuerdas, y dos locutores, sobre *Bomba* (II), un dramático alegato de Neruda contra la bomba atómica; *Sepanlo, Sepanlo, Sepan* para piano, coro mixto, y un parlante (1971); y *Bomba Dos* (sobre *Bomba*, II, más dos estrofas de *Bomba*, I) oratorio para percusión, orquesta de cuerdas, tres locutores, un cantante, y un coro mixto, el que, además de la música y la lectura de noticias de un periódico (sobre la bomba atómica), contempla efectos de luces y proyecciones de diapositivas. En la parte final de *Quehaceres*, una obra para piano, percusión, y clarinete, los ejecutantes derivan el ritmo de la música de la lectura mental del poema *Bodas*, un procedimiento conocido como "control prosódico" por Gustavo Becerra, maestro de Hernán Ramírez, quien lo emplea en muchas de sus obras aleatorias recientes<sup>41</sup>, y de quien lo adquirió su discípulo. Con un propósito similar, Ramírez recurre al poema *Arte Magnética*, del *Memorial de Isla Negra*, en dos obras compuestas en 1973, una para dos percusionistas, y la otra para un percusionista, un pianista, y un recitante. Su música con poemas de Neruda se completa, hasta la fecha, con *En Vietnam* (1970), cantata para dos pianos, percusión, coro mixto, y contralto solista sobre otra de las dramáticas protestas nerudianas (proveniente de *Las Manos del Día*); *El Hombre Invisible o Explico Algunas Cosas* (1970) para tenor solista y conjunto instrumental, sobre poemas de las *Odas Elementales* y la *Tercera Residencia*; las *Canciones* para tenor y piano (1971) sobre poemas de los *Cien Sonetos de Amor*, y la *Oda a la Tierra* (1971) cantata para tenor, coro mixto, y dos conjuntos instrumentales (uno de percusión, piano, y cuerdas, con un segundo conjunto constituido por instrumentos araucanos), sobre un poema de *Navegaciones y Regresos*.

La dolorosa muerte de nuestro gran poeta no pondrá fin, al variado y fecundo fluir que mana de su obra, que aquí sólo hemos considerado a grandes rasgos. Estamos ciertos que éste se intensificará, fructificando en nuevas y variadas creaciones musicales que surgirán de su profunda sustancia poética.

#### N O T A S

##### ABREVIATURAS:

IEM: Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile.  
RMCH: Revista Musical Chilena.

<sup>1</sup> El discurso se puede consultar en *RMCH*, xxvii/121-122 (enero-junio, 1973), pp. 93-94.

<sup>2</sup> Las canciones de Danaí Stratigopoulou están grabadas por Discoteca del Cantar Popular (DICAP), DCP 2. Las canciones de Angel Parra están grabadas por ASFONA, VBP-307.

<sup>3</sup> Por el texto completo del discurso ver Francisco Coloane (ed.), *Pablo Neruda: Obras escogidas* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1972), I, pp. 29-30.

<sup>4</sup> Edición IEM.

<sup>5</sup> MS.

<sup>6</sup> Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda* (Santiago: Zig-Zag, 1967), p. 115.

<sup>7</sup> Ver el prólogo de *Poesía Política* (Santiago: Austral, 1953), citado en Margarita Aguirre, *loc. cit.*

<sup>8</sup> Edición IEM.

<sup>9</sup> Edición IEM.

<sup>10</sup> Edición IEM.

<sup>11</sup> Edición IEM.

<sup>12</sup> Edición IEM.

<sup>13</sup> MS. En Roberto Escobar y Renato Yrarrázaval, *Música compuesta en Chile: 1900-1968* (Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969), p. 25, se indica que esta canción es para bajo y orquesta de cámara.

<sup>14</sup> MS.

<sup>15</sup> MS.

<sup>16</sup> Edición IEM.

<sup>17</sup> Edición IEM. Ver Carlos Riesco, "Octavo Festival de Música Chilena", *RMCH*, xvii/83 (enero-marzo, 1963), p. 26 por la posición estética de García en relación a su música en general y a esta obra en particular. En pp. 26-29 se puede encontrar un análisis de la obra.

<sup>18</sup> Edición IEM.

<sup>19</sup> Edición IEM.

<sup>20</sup> Edición IEM.

<sup>21</sup> Edición IEM.

<sup>22</sup> Pablo García, "Interpretación de 'Alturas de Macchu Picchu', de Pablo Neruda", *Revista de Cultura Universitaria, Ancora*, vi (1972), p. 46.

<sup>23</sup> MS.

<sup>24</sup> Prólogo de Pablo Neruda, *Poemas Inmortales* (Santiago: Quimantú, 1971), p. 3.

<sup>25</sup> Edición IEM.

<sup>26</sup> Por mayores detalles acerca de esta obra ver, María Ester Grebe, "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, xxii/104-105 (abril-diciembre, 1968), p. 21.

<sup>27</sup> MS.

<sup>28</sup> Por un análisis más detallado ver, Luis Merino, "Roberto Falabella Correa (1926-1958): El Hombre, el Artista y su Compromiso", *RMCH*, xxvii/121-122 (enero-junio, 1973), pp. 84-85.

<sup>29</sup> Edición IEM.

<sup>30</sup> Estas tres obras están en MS.

<sup>31</sup> Edición IEM.

<sup>32</sup> Por más detalles acerca de esta obra ver, María Ester Grebe, *op. cit.*, p. 36.

<sup>33</sup> Carecemos de mayor información acerca de las siguientes obras: El *Poema* de Carmela Mackenna mencionado en Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile: 1900-1951* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, s. f.), p. 277, y las *Canciones* de Alfonso Montecino para canto y piano sobre poemas de Neruda, y otros poetas, mencionados en *ibid.*, p. 284. En *Música compuesta en Chile: 1900-1968*, p. 115 se mencionan las *Cuatro Canciones* para voz y piano de Ema Ortiz. En catálogos dactilografiados de compositores chilenos archivados en *RMCH* hay referencias a las *Canciones* de Ramón Campbell, y a coros para cuatro voces mixtas a cappella de Miguel Letelier, sobre poemas de Neruda, entre otros poetas. Agradezco profundamente a Magdalena Vicuña el

facilitarme estos catálogos, fruto de su gran visión, tenacidad, y espíritu de trabajo. La *Oda a la Energía* para orquesta sinfónica de Gabriel Brncic (1963) puede haberse inspirado en el poema homónimo de las *Odas Elementales*. El IEM ha editado las partes de esta obra. Sergio Ortega ha escrito la música incidental para la representación escénica de *Romeo y Julieta* de Shakespeare en la traducción de Neruda (1964), y de *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* (1967).

<sup>34</sup> Edición IEM.

<sup>35</sup> MS. Por más detalles ver Luis Merino, *op. cit.*, p. 85.

<sup>36</sup> Edición IEM.

<sup>37</sup> Edición IEM.

<sup>38</sup> Edición IEM.

<sup>39</sup> Edición IEM.

<sup>40</sup> Todas estas obras están en MS.

<sup>41</sup> Ver Hernán Ramírez, "Introducción a la grafía de Gustavo Becerra", *RMCH*, xxvi/119-120 (julio-diciembre, 1972), pp. 69-70.