



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
**FACULTAD DE ARTES**  
**ESCUELA DE POSTGRADO**

---

***ALTURAS DE MACHU PICCHU COMO HECHO MUSICAL***

**Estilos, canon y lugar en la musicalización del poema como lectura crítica**

Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología

**FEDERICO ERNESTO EISNER SAGÜÉS**

Profesor Guía: Rodrigo Torres

Co-tutor: Felipe Cussen

---

Santiago, Chile

**2015**



## Índice

<b>Introducción</b> .....	9
<b>Capítulo I: Marco conceptual y epistemológico</b> .....	13
I.1 Semiología y/o semiótica.....	15
I.2 Semiósfera.....	17
I.3 Hecho Musical y Tripartición.....	18
I.4 Tópico musical.....	20
I.5 Género y estilo.....	22
I.6 Literatura y música: relaciones múltiples.....	23
I.6.1 El origen común.....	25
I.6.2 Estudios en poesía y música.....	28
I.6.3 Analogía lenguaje y música.....	30
Síntesis de López Cano (2004).....	33
Rossana Dalmonte: <i>expansión y de figuras de sentido</i> .....	37
I.6.4 Interartes o intermedialidad.....	39
I.6.5 Clasificación de Stacey.....	41
I.7 Canon.....	42
I.8 Aspectos de las teorías de <i>lugar</i> .....	44
I.9 Música Popular: Philip Tagg.....	47
I.10 Cierre de Capítulo I.....	50
<b>Capítulo II: Pablo Neruda – El Canto General</b> .....	51
II.1 Pablo Neruda (Parral 1904 – Santiago 1973).....	54
II.2 Canto General.....	55
II.3 <i>Alturas de Macchu Picchu</i> .....	59
II.4 Musicalizaciones de <i>Canto General</i> .....	63
II.5 Cierre de Capítulo II.....	68
<b>Capítulo III: Los Jaivas</b> .....	69
III.1 Aspectos biográficos.....	76
III.2 El disco.....	83

III.3 En las Alturas.....	87
III.4 Después de las Alturas.....	91
III.5 Cierre de Capítulo III.....	95
<b>Capítulo IV: Musicalización de <i>Alturas de Macchu Picchu</i>.....</b>	<b>97</b>
IV.1 Aspectos formales.....	100
1. <i>Del aire al aire</i> .....	100
2. <i>La poderosa muerte</i> .....	104
3. <i>Amor americano</i> .....	111
4. <i>Águila sideral</i> .....	118
5. <i>Antigua América</i> .....	126
6. <i>Sube a nacer conmigo hermano</i> .....	131
7. <i>Final</i> .....	138
IV. Selección y tratamiento del texto.....	140
IV.2 Desde el Canon.....	147
IV.3 Construcción de lugar en el disco <i>Alturas de Machu Picchu</i> .....	151
IV.3.1 El lugar en el poema y en el disco.....	156
<b>V. Conclusiones.....</b>	<b>165</b>
V.1 Musicalización o puesta en música de poesía: conclusiones metodológicas.....	167
V.2 Musicalización de <i>Alturas de Macchu Picchu</i> , Neruda-Los Jaivas.....	171
V.2.1 Resumen de los aspectos formales.....	171
V.2.1.1 Tratamiento de los estilos musicales.....	171
V.2.1.2 Selección y tratamiento del texto.....	177
V.3 Conclusiones sobre la construcción canónica en Pablo Neruda y Los Jaivas.....	179
V.4 Construcción de lugar en el disco <i>Alturas de Machu Picchu</i> .....	180
V.5 Comentarios finales.....	181
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>185</b>
<b>Fuentes.....</b>	<b>193</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>195</b>
Anexo I: Poema completo <i>Alturas de Macchu Picchu</i> . Se indica la selección del texto.	

Anexo II: Entrevista a Claudio Parra, pianista de Los Jaivas.

Anexo III: Bitácora original de grabación del disco *Alturas de Macchu Picchu*.

Anexo IV: Poema anotado: cuadernillo de trabajo de los músicos.

Anexo V: Extractos del poema en torno al tema del lugar.

Anexo VI: Extracto de la partitura de *Oratorio Macchu Picchu* de Gustavo Becerra.



*A Mabel, mi compañera, por su amor y paciencia.*

*A mi familia y a mis países.*

*A todos los músicos poetas.*

## Agradecimientos

A mis compañeros y profesores de Musicología de la Universidad de Chile, por la oportunidad de sentirme un estudiante de la música.

A mis profesores guías; Rodrigo Torres, quien ha señalado un camino de responsabilidad y coherencia en la musicología chilena; y Felipe Cussen, quien lidera la avanzada de los cruces disciplinarios en la academia y en la práctica literaria chilena.

A Shantal Andrada, por su trabajo de transcripción del disco *Alturas de Machu Picchu*, sin el cual no habría logrado un mínimo de profundidad analítica.

A Claudio Parra, por su generosidad de tiempo y testimonio, y en él, agradecer a Los Jaivas por señalar su propio camino en la música latinoamericana.

A mis compañeros de la música y la poesía, la más importante de las escuelas.

Esta tesis se desarrolló con el apoyo del proyecto **Fondecyt 1131136 “Samples y Loops en la Poesía Contemporánea”**, dirigido por Felipe Cussen.

Santiago, Abril de 2015.



## Introducción

*El análisis del hecho musical es interminable.*

*(Jean Molino 1990:33)*

Este proyecto de investigación nace del interés por comprender, ahondar y aportar a una de las dimensiones de la música que más me apasiona y ocupa; su relación con la palabra y en especial con la poesía. Interés en principio vago que nace de mi práctica musical y literaria, sobre todo inclinada a la experimentación sonora, a la improvisación musical-poética y a la composición y arreglo de canciones. De este amplio campo de fenómenos musicales, he decidido comenzar por investigar una de sus manifestaciones más cultivadas y arraigadas en la tradición, la de la musicalización de poesía, pues varias de las preguntas que aparecieron en mi práctica musical y en mis especulaciones, pueden verse representadas en dicha práctica. Entre muchas otras: ¿qué procesos se involucran en la musicalización de un poema y cómo afectan su sentido original?; ¿existe la posibilidad de que música y poesía se integren de manera no jerarquizada en la música?; ¿qué diferencias específicas existen entre un poema que puede ser musicalizado y un texto escrito como letra de una canción?; ¿de qué manera la musicalización expande los límites de la recepción del poema hacia otros contextos culturales?

En un principio mi proyecto de investigación se planteaba la posibilidad de abarcar más casos de estudio<sup>1</sup>, este programa de Musicología, hizo evidente la necesidad de enfocarme en un sólo caso, pareciéndome más coherente por su cercanía, dedicarme al caso chileno del disco *Alturas de Machu Picchu*<sup>2</sup> de Los Jaivas, con el fin de lograr mayor profundidad y de abarcarlo desde más de una perspectiva.

Me enfrenté así al problema de que, al circunscribir un tema, el de poesía y música, a un caso, el de Los Jaivas, emergen muchos otros aspectos a analizar más allá solamente de los aspectos procedurales de cómo un texto se musicalizó. Estos mismos cuestionamientos hicieron olvidar por momentos que el interés último no es la obra de Neruda, ni la de Los Jaivas; sino que estas “obras” son uno o varios casos de estudio que giran en torno o nacen de la musicalización de un poema. Pero al mismo tiempo el cruce de estas dos expresiones, música y poesía, en el caso de *Alturas de Machu*

---

<sup>1</sup> Otros dos casos posibles eran en torno a la musicalización de Joan Manuel Serrat de la obra de distintos poetas tanto españoles como latinoamericanos, y a la música de la cantautora brasileña Adriana Calcanhoto, en torno a la musicalización del poeta Wally Salomão, entre otros.

<sup>2</sup> Históricamente, ha habido diversas versiones sobre cómo escribir el nombre: Macchu o Machu. Actualmente el nombre oficial es Machu Picchu, sin embargo en el poema Neruda utiliza la versión Macchu, aunque Los Jaivas optaron por Machu al publicar su disco.

*Picchu*, plantea una serie de aristas más allá de los necesarios enfoques lingüísticos y semióticos esperables. Las problemáticas en torno al canon musical y literario, también deben ser abordadas, lo mismo que otros asuntos de los llamados “extra” musicales pueden ser incorporados a la comprensión del fenómeno que deseo estudiar, como la dilatada trayectoria de Los Jaivas, la historia y contexto político chileno al momento de la aparición del disco, la relación Chile-Perú, la representación del mundo precolombino, entre muchas otras entradas al caso. Estos asuntos no serán los mismos para cualquier cruce en poesía y música, y deberán definirse caso a caso, en relación metodológica con las hipótesis y objetivos planteados para la investigación, en este caso iniciática y de exploración, comprendiendo que no es posible agotar todos los enfoques o subtemas que presenta el caso. Es por ello que como epígrafe de este proyecto, la cita de Jean Molino (1990) recoge como concepto envolvente el de hecho musical, reconociendo que el abordaje del tema es siempre inagotable, aunque se deba acotar la investigación para concentrarse en los puntos más relevantes al interés inicial.

Así es como el primer capítulo de esta tesis se dedica a una discusión bibliográfica sobre el estudio las distintas áreas que alimentan teóricamente esta investigación. Ellos son, en primer lugar, los trabajos de semiología y/o semiótica musical en general, que desarrollan conceptos clave que se aplicarán al caso de estudio, pues es este campo el que más ha dado cuenta del análisis de la música vocal, y más aún, de la música popular en las últimas décadas. A continuación se comentarán los estudios de poesía y música que vienen siendo publicados desde el estructuralismo de la década de los sesenta hasta las teorías más cognitivas en torno a la competencia musical, intentando abarcar el amplio y a veces difuso abanico que ello involucra, que incluye los campos de la música vocal, las interartes, la performance, poesía sonora, etc.

También se discutirán trabajos en torno a las teorías del canon musical y literario, y las teorías de *lugar*, que serán aplicadas específicamente al caso de estudio, como vértices específicos y centrales de este. Ambos temas, canon y *lugar*, nacen del caso de estudio específico, y aunque no son los únicos posibles, los considero centrales en la construcción del significado y la recepción del disco.

En base a estos temas se construyó un marco teórico sobre el cual se fundó el desarrollo de este trabajo, escogiendo ciertos conceptos teóricos clave que permitieron realizar ciertas constataciones en el caso de estudio, y que permitieron construir un proceder metodológico consistente.

El Capítulo II está dedicado exclusivamente a la figura de Pablo Neruda y a los estudios sobre el periodo en torno a la publicación de *Canto General* en su vida y en su obra en torno a la década de 1940, con foco en los estudios literarios sobre el poema *Alturas de Macchu Picchu* y sus

interpretaciones.

En el Capítulo III se presenta una revisión de lo que se ha estudiado sobre Los Jaivas, un relato tanto a nivel periodístico como académico, con énfasis en torno a la producción del disco *Alturas de Machu Picchu* como un hecho musical que continúa en permanente desarrollo, y en la condición *no situada* de la banda y su música.

El Capítulo IV será el centro de esta investigación, presentando la aplicación de la metodología planteada a partir de los distintos conceptos teóricos, sobre la musicalización contenida en el disco. Los ejes metodológicos son tres. El primero, que he llamado el de los aspectos formales, consta de un análisis de los estilos musicales que atraviesan cada tema, y de la selección del texto realizada por los músicos. El segundo eje es el de las categorías del canon aplicadas al disco, y por último el eje de las teorías de *lugar* aplicadas a la construcción imaginaria que realiza el disco sobre Machu Picchu.

Como objetivo general de este trabajo se busca aportar a la comprensión del fenómeno de la musicalización de poesía como un proceso de reinterpretación y lectura crítica por parte de los músicos –compositores/intérpretes–, como hecho musical inserto en una semiósfera específica, a través de las opciones estéticas de Los Jaivas en el disco *Alturas de Machu Picchu*.

En una inspección más específica de este gran objetivo, se espera comprender mejor los fenómenos de intersemiósisis, lingüísticos y performáticos necesarios para llegar desde el poema al hecho musical en desarrollo que es actualmente. Para esto se propone analizar y categorizar las distintas opciones tomadas por los músicos al momento de musicalizar el poema *Alturas de Macchu Picchu*, a través de los estilos, los tópicos, las constricciones métricas, la organología, manejos melódico-rítmicos, y procesos específicos como expansión, mimesis, écfrasis y reemplazo, entre otros.

Esta investigación se plantea como interpretativa y analítica, como una invitación a explorar en los engranajes complejos de las múltiples relaciones entre poesía y música, es por ello que en rigor prescinde de una hipótesis contrastable, esto es, que pueda ser negada por su no demostración. Sin embargo se puede resumir la búsqueda de este trabajo del modo siguiente: **los procesos y estrategias composicionales de Los Jaivas al musicalizar el poema *Alturas de Macchu Picchu*, estuvieron determinados por su campo cultural (semiósfera), dentro del cual produjeron un hecho musical total. Se trata de un proceso crítico e intersemiótico, a través del manejo de estilos, tópicos musicales, y estrategias relacionales diversas, en que el carácter canónico de Pablo Neruda y la operación de construcción del lugar imaginario de Machu Picchu, fueron determinantes en su recepción.**



**Capítulo I**  
**Marco conceptual y epistemológico**



# Capítulo I: Marco conceptual y epistemológico

## I. 1 Semiología y/o semiótica

En ocasiones da la impresión que más que una disciplina, la semiótica funciona como un *vertebrador interdisciplinar* que permite coordinar y articular diversas disciplinas para el desarrollo de una investigación. La semiótica es una *interdisciplina* orquestadora de otras ramas del conocimiento (López Cano 2007: 10).

Así afirma el musicólogo mexicano Rubén López Cano en uno de sus textos, sobre el carácter interdisciplinar y orquestador de la semiótica. Es por ello que al acercarse teóricamente al estudio de los distintos sistemas de poesía y música, texto y música, música vocal o gestualidad de la voz musical, la semiótica se impone como marco conceptual, pues es desde allí desde donde han surgido los más importantes aportes y análisis.

López-Cano insistirá en hablar de semiótica, y no de semiología. En su tesis doctoral *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699)* de 2004, explica en profundidad sus diferencias con la semiología de tradición europea estructuralista, adhiriendo más a la *semeiotic* de Peirce. Su crítica se basa en que para la música vocal, aunque en realidad lo afirma para la música en general, no es tan importante el “aislamiento de esas unidades discretas mínimas, sino en las operaciones pragmáticas superiores, en los procesos y estrategias de recepción y comprensión que se originan en el escucha” (López Cano 2004: 34). El musicólogo mexicano, adhiere así a un análisis de la recepción por sobre un análisis taxonómico del texto musical como signifiante. Esta tesis tendrá presente esta idea, aunque su foco no sea la recepción del disco *Alturas de Machu Picchu*, sino que el análisis de la musicalización del poema como proceso y sus significantes culturales asociados.

La analogía con el lenguaje verbal es muy común en la discusión semiótica. Por eso resulta importante este marco teórico para esta investigación, ya que es posible concebir al sistema poesía-música en algún lugar intermedio, en que sus prácticas discursivas se acercan.

En otro texto López Cano lo explica como sigue, cuando reflexiona sobre la inagotable discusión sobre el significado musical, lo define como:

el universo de opiniones, emociones, imaginaciones conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras

músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc., que construimos con y a partir de la música (López Cano 2007:3-4).

Esta definición es en esencia contraria al formalismo musical, y resume en gran medida el supuesto con el que se ha desarrollado la *Etnomusicología* y la *Nueva Musicología* en las últimas cuatro o cinco décadas, pues parte afirmando que sí podemos hablar de significado musical, independientemente de sus aspectos comunes con lo que llamamos el lenguaje:

Una de las características de las diversas semióticas de la música, es que se trata de *teorías musicales comprensivas*. Esto quiere decir que no se detienen en la teorización de parámetros aislados de la estructura musical (melodía, ritmo, armonía, timbre, etc.), sino que desarrollan un complejo discurso con dimensiones tanto estéticas como técnicas, haciendo explícita una concepción de la música en la que la significación cobra un papel fundamental. De este modo, además de métodos de análisis musical, las teorías semióticas de la música ofrecen una rica batería de reflexiones de naturaleza estética sobre uno de los problemas más insondables de la filosofía de la música: el del significado de la música (López Cano 2007:9).

Esta oferta de las teorías semióticas con el complejo discurso que promete, hace de ellas el *vertebrador interdisciplinar* que permitirá guiar las preguntas de investigación de esta tesis. Sin por ello desconocer que las promesas de la semiótica se suelen enfrentar a planteamientos críticos, usualmente desde sus propios practicantes, como en el caso de la profunda revisión realizada por el musicólogo colombiano Óscar Hernández (2012: 43), quien acusa a la semiótica musical en general de críptica y mal comunicada, y por lo tanto, sin una influencia sobre el pensamiento sobre música en la sociedad. Por su parte John Neubauer, en un análisis institucional de las relaciones entre literatura y música, señala que, como practicante de los estudios comparados, cuestiona el valor epistemológico de las fronteras disciplinarias, sin embargo reconoce que vivimos en instituciones, que pese a su arbitrariedad, presentan fronteras muy difíciles de vencer, por lo que los estudios exitosos de los márgenes deben convencer a los especialistas en el centro duro de las disciplinas, que esos márgenes son en realidad centrales para sus campos, produciendo obviamente un desplazamiento de los centros disciplinarios (Neubauer 2004: 3). Neubauer agrega que:

Si buscamos convencer a nuestros colegas que el estudio de la música y la literatura es importante, debemos demostrar que nuestras conclusiones afectan lo que ellos hacen (Neubauer 2004: 3).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> La traducción es mía.



Esta sentencia, que se escribió pensando en los colegas académicos, me parece aplicable también a los practicantes de los medios artísticos, sugiriendo que promover la comprensión de los fenómenos artísticos de manera interdisciplinaria, debe entregar conclusiones que no solo afecten el estudio, sino que también la práctica y la creación.

Dos grandes marcos conceptuales dentro de la semiología me parecen adecuados para guiar los caminos teóricos de este proyecto. El primero de ellos es la teoría de la *semiósfera* de Yuri Lotman, y el segundo es el trabajo ya mencionado de Jean Molino (1990), tanto con su propuesta de hecho musical como hecho social total, como con su clásico modelo de las tres dimensiones o niveles del fenómeno musical, el poiético, el neutro y el estésico, considerando por supuesto la discusión y puesta en práctica que posteriormente hizo Jean Jacques Nattiez (1990; 2005) de estos tres niveles.

## I.2 Semiósfera

Dentro de las tantas teorías semióticas comprensivas una muy relevante es la propuesta de Yuri Lotman (1996: 12) con el concepto de *semiósfera*. El teórico estonio fue el fundador de la escuela semiótica de Tartú-Moscú, y su trabajo es de carácter estructuralista en un principio, pero más tarde se abre a explorar problemas teóricos más complejos, y quizás menos aplicados también, sin entregar necesariamente herramientas metodológicas sino grandes marcos epistemológicos sobre los cuales sembrar. Es el caso del concepto de semiósfera, neologismo heredero de las teorías sistémicas de la biosfera y de la termodinámica, cuya explicación en sus palabras se puede resumir del siguiente modo:

Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis (Lotman: 1996:12).

El concepto es de un gran poder unificador pues sugiere que interactuamos en un mundo –o universo según Lotman– de significados, en que cada *acto semiótico* particular no tiene sentido en sí mismo, y si lo tiene, no lleva necesariamente a la comprensión de un fenómeno mayor pues no somos átomos constituidos por partículas elementales que nos complejizamos al aumentar el número de partículas (Lotman 1996: 10-12). Por el contrario, afirma que solo la existencia de una semiósfera

permite la existencia del acto sígnico particular.

A partir de esto se puede pensar en que hay un espacio semiótico en donde la musicalización de *Alturas de Macchu Picchu* o cualquier musicalización de un texto literario ocurre y en que su recepción “funciona”, y comprender que dicho proceso es uno de los tantos textos posibles de analizar y que forman el sistema completo. Esto siempre y cuando no adhiramos a una concepción lingüística de texto, pues ello nos haría caer en asimilar, sin mayor reflexión, la música al lenguaje verbal, idea que ha sido sistemáticamente desmontada, como veremos más adelante.

Un concepto fundamental en la teoría de Lotman es el de frontera o límite, que resulta útil cuando los problemas de borde son esenciales, como en la traducción intersemiótica entre poesía y música, a través de procesos intertextuales, ya sean interpretativos y subjetivos como el de *écfrasis musical* (Bruhn 2000), o bien convencionales como en el caso de los *tópicos musicales*, que actúan en y a través de la frontera de los sistemas en juego. Se trata de una de las estructuras más importantes de la teoría de Lotman:

La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa (Lotman 1996: 13-14).

El concepto de frontera es útil no solo para comprender la traducción entre las especificidades – ontológicas si se quiere– de la poesía y de la música, sino también para acceder a un análisis cultural más amplio que permita comprender cuáles son los límites de las semiósferas en juego; la de un país, de una lengua, de una región geográfica, de un contexto histórico, de un estilo o género musical. En la frontera están contenidos todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos (Lotman 1996:14).

### **I.3 Hecho Musical y Tripartición**

Me he acogido al concepto de *hecho musical* de Jean Molino con la breve cita presentada al comienzo de la introducción “el análisis del hecho musical es interminable” puesto que, afirma luego “el análisis de la música debe hoy transformarse en análisis del hecho musical” para no confundir el análisis de la obra con el análisis de las reglas de su producción (Molino 1990: 23). El concepto de hecho musical deriva del de hecho social total o general, proveniente a su vez de los trabajos de Marcel Mauss, y por lo tanto incluye las prácticas sociales en toda su complejidad. Para Molino entonces no existe la música

sino el hecho musical (Molino 1990: 3). Además, en sus planteamientos hay cruces importantes con la semiósfera de Lotman:

No hay nunca un sistema cerrado y estable, que no existe más que en la imaginación retrospectiva del teórico, siempre después de la batalla: la teoría no es más que una tentativa de dar razón a partir de “principios” de las regularidades más impactantes de una práctica común, en un momento dado del desarrollo. Por otra parte, la dislocación del edificio tonal no es más que el resultado de un descubrimiento teórico y práctico: que tal “sistema” jamás existió (Molino 1990: 8).

Si bien Molino está hablando en este texto de las tensiones entre la teoría musical y sus prácticas “reales”, establece un conjunto de criterios al afirmar la aproximación teórica al hecho musical, que serán adoptados en esta tesis; inexistencia de los sistemas cerrados, volatilidad teórica, negación del *apriorismo* del análisis tonal.

No quiero dejar aquí de hacerme cargo de las advertencias de López Cano contra el eclecticismo epistemológico (López Cano 2004: 237), en el cual es fácil caer al tomar un poco de cada teoría, pero sin cuidar las diferencias fundacionales de dichos principios, con el peligro de crear un monstruo teórico, pero sin poder ninguno, al cual se alimenta con datos de entrada y arroje apenas destellos de ideas divergentes. Reconozco el riesgo y de alguna manera también lo asumo. Molino prefiere hablar de tolerancia científica, antes de condenar el eclecticismo, aceptando –lo que es una obviedad– que ningún modelo de descripción puede pretender la exhaustividad. Sin embargo estos mundos teóricos que estoy trayendo no son excluyentes, al menos en la aplicación a la musicalización de poesía desde la práctica completa de sus creadores/intérpretes y su recepción. Postulo que semiósfera y hecho musical dialogan bien como teorías, y que son capaces de hacerlo también con las teorías semióticas herederas de Peirce, si bien quizá no tanto en sus aplicaciones, sí en sus principios. Molino adopta el concepto de *reenvío* en la producción de signos de una manera que resuena con la producción infinita del signo en Peirce, prefiriendo hablar de procesos simbólicos por sobre los sistemas, procesos además de estabilidad relativa (Molino 1990: 20), coincidiendo así con la frontera de la semiósfera en no ser una barrera que dice donde se detiene la música, sino que permitiendo la función traductora.

Molino propone que en el análisis de este hecho musical se debe enfrentar no solo lo que llama su dimensión inmanente, que afirma como imposible si se pretende pura; sino que también considerando la dimensión poiética o de producción, y la estética o de recepción (Molino 1990: 31). Su propuesta es una respuesta crítica a los análisis sintácticos combinatorios o paradigmáticos

provenientes de la lingüística, justificándolos como etapas provisionarias en el análisis del hecho musical, pero incapaces de integrar sus otras dimensiones. La teoría de la tripartición musical de Molino ha sido defendida y extendida por Jean Jaques Nattiez (1990, 2005), y encontraremos en sus trabajos las verdaderas aplicaciones de dicha teoría. Sin embargo López Cano no da tregua en su crítica, señalando que es en dichas aplicaciones sobre todo –quizás más que en las teorías– donde “la impronta del pensamiento estructural domina” (López Cano 2004: 187).

#### **I.4 Tópico musical**

Los *tópicos* musicales emergen como una necesidad analítica para el caso concreto de Los Jaivas por su permanente utilización y reinterpretación de distintas tradiciones musicales latinoamericanas y entre ellas, por supuesto, varias chilenas. Emergen como la “canción sin palabras” a la que se refiere Monelle (2000: 3) que hace de interpretante del texto musicalizado, o sea, aquellos patrones rítmicos, giros armónicos y melódicos, sonoridades, instrumentos y por qué no también, tópicos visuales, convencionalizados al interior de un cierto campo cultural. La aplicación que hace Hernández (2012) al caso de la música andina colombiana es una buena línea de análisis a seguir para el uso de los tópicos musicales, pues acerca el concepto a la música sudamericana, con sus propias características como por ejemplo el “supuesto” pentafonismo ontológico de la música andina, o las “limitaciones” tonales de ciertos instrumentos que generan ambigüedades armónicas que no ocurren en la música occidental tradicionalmente estudiada.

Para los casos clásicos, el tópico ha sido tratado en profundidad de Robert Hatten, especialmente en su clásico trabajo *Musical Meaning in Beethoven* (Hatten 1994), en que refina el desarrollo anterior de Leonard Ratner (1980). Se trata de un diccionario de figuras características que fueron y siguen siendo temas para el discurso musical. Hatten trata la manera en que se entienden tales figuras características o patrones (*tokens*) que conforman el tema, tópico o correlato expresivo (*type*) que se sitúa en el discurso musical. Dicho de otro modo más directo “los tópicos musicales son *types* generales, capaces de ser representados por *tokens* particulares” (Monelle 2000: 15).

La base de esta teoría se origina en la noción de *tropo*, idea originaria de la teoría literaria –a partir de Bathkin específicamente– y que se refiere a las connotaciones que ocurren cuando un signo expresivo es usado para modificar o cambiar el efecto de un segundo, o sea, cómo la música supedita su significado a partir de connotaciones que se han convencionalizado a través de una praxis cultural y extra-musical.

Un aspecto crucial que emerge de la teoría de los tópicos musicales, es el de competencia musical, incorporando al oyente, con sus estrategias de escucha y con su conocimiento estilístico. Según López Cano (2004: 18), competencia es la “habilidad interiorizada y posiblemente tácita de los sujetos para generar sentido con o en torno a la música”. Si bien esta no es una investigación centrada en la recepción del disco *Alturas de Machu Picchu*, parte de la base que hay una competencia general en el contexto de la música latinoamericana, y que dicha competencia puede ser activada o desactivada, dependiendo del contexto de escucha, según su mundialización, o bien puede ser desplazada alterando sus significados.

Para la musicalización de Los Jaivas se deberán identificar y proponer estos tópicos en juego y contrastarlos con los mensajes semánticos que están entregando los pasajes escogidos del poema de Neruda. Esto ocurre a través de una selección formal de ritmos y estilos (*types*) musicales por parte de los músicos. Al respecto planteo que especialmente en América Latina todavía comprendemos los *estilos* fuertemente ligados a *lugares*, y por lo tanto, verdaderos representantes de una autenticidad, a los cuales se puede acudir para la evocación a través del manejo de sus tópicos musicales.

Monelle establece la posibilidad de encontrar tópicos musicales a través de dos preguntas fundamentales metodológicas:

1. ¿Ha pasado un signo musical de su imitación literal (ícono) o referencia estilística (índice) a una significación por asociación (indexicalidad del objeto)?
2. ¿Hay un nivel de convencionalización en el signo?

Al identificar un tópico –o creer hacerlo–, se le deberá enfrentar a este breve pero profundo interrogatorio. Lo más importante será demostrar su carácter convencional, pues el tópico es “esencialmente un símbolo, con sus características icónicas o indexicales gobernadas por la convención y por lo tanto por reglas” (Monelle 2000: 17). O sea, ¿existe una recepción que ostenta unas competencias que reconoce por asociación, en un cierto elemento musical, un significado común?

Posiblemente en esta investigación se logre solamente proponer posibles tópicos en juego, sin la profundidad analítica necesaria para demostrar su funcionamiento, pues se debe considerar que estos “no pueden simplemente transcribirse desde los teóricos contemporáneos, sino que deben ser investigados en la historia cultural, uno por uno” (Monelle 2000: 38), tarea la cual excede los límites de esta investigación.

Si con el tópico musical emerge el concepto de competencia musical, no es posible estudiar esta

competencia sin incorporar en la reflexión la problemática del estudio del estilo en música. Retomando algunos desarrollos de los teóricos norteamericanos Leonard Meyer (1989, 2000) y, sobre todo, Robert Hatten (1992, 1994), incorporo el concepto de estilo como una competencia específica que nos permite comprender una música determinada en términos prescritos por el propio estilo (López Cano 2004: 37).

### **I.5 Género y estilo**

Si los estilos musicales pueden contener los tópicos que reconoceremos como convenciones en las músicas populares americanas, es importante comenzar por despejar en parte la confusión conceptual entre *género y estilo*. Según Robert Pascall en su entrada para *estilo* en el diccionario *Grove Online*, su concepto

está orientado hacia las relaciones musicales más que hacia el significado, lo que lo hace un término que presenta dificultades especiales, el cual puede ser usado para denotar las características musicales de un autor individual, de un periodo, de un área o centro geográfico, o de una sociedad o función social.

Especialmente pertinente resulta en este caso que la idea de estilo esté asociada –aunque no siempre, es cierto– a áreas o centros geográficos, y hacia las relaciones musicales, o sea elementos específicos, ritmos, timbres, uso de escalas, giros armónicos, u otros, que son capaces de significar en su contexto y en su interrelación.

Continúa abierta la discusión sobre la posible sinonimia de los conceptos de género y estilo. Juliana Guerrero realizó una revisión de dicha discusión, planteando, tras una extensa exposición sobre las distintas posturas de varios autores (Fabbri, Moore, Frith, López-Cano) que

no parece suficiente asignarle al género la pregunta por el ‘qué’ se ha hecho en la obra y al estilo la pregunta por el ‘cómo’ es en realidad. Por el contrario, el estilo consiste a los aspectos relativos a ‘cómo’ y ‘qué’ simboliza una obra, los que permiten asociarla a un autor, período o lugar determinados (Guerrero, 2012: 19).

A partir de esta cita es que prefiero hablar de estilo, como un concepto más abarcador y adecuado a la realidad latinoamericana que el de género, puesto que este último estaría más asociado a las características formales o formalizables “propias” de una música, independiente de su contexto de producción y escucha.

Respecto a la proyección musical hacia el pasado y sobre lo antes mencionado sobre la relación

estilo-región, Connell y Gibson indican que la idea de lo que ellos llaman las regiones folklóricas -*folk regions*-, son funcionalistas y que están fuera del tiempo, y que el fijarlas a través de mapas culturales, generan paisajes inmóviles, por lo que las regiones solamente congelan la cultura contemporánea en un pasado mítico e indeterminado, estabilizando su autenticidad (Connell y Gibson 2003: 33).

Por otra parte Arjun Appadurai señala que la idea de paisaje no es una idea objetiva, independiente del ángulo desde donde se le mire, pues el paisaje es, fundamentalmente, un *constructo*, resultado de una perspectiva y que, por lo tanto, expresa la situación histórica, lingüística y política de las distintas clases de actores involucrados (Appadurai, 2001:47).

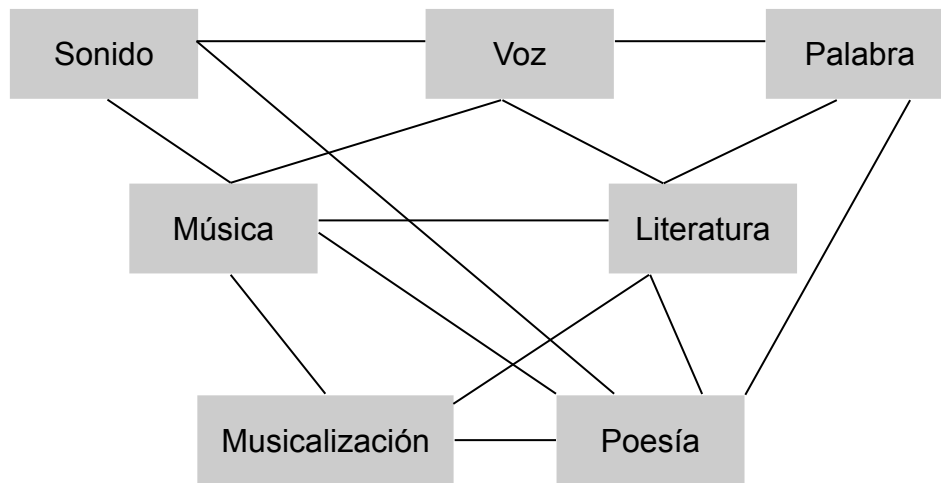
Conceptos como región-folklórica y paisaje, junto con aspectos formales en la música, interactúan para dar cuenta de los estilos musicales y, en particular, de una manera en que han sido contruidos algunos tópicos musicales y sonoros en Latinoamérica.

## **I.6 Literatura y música: relaciones múltiples**

El interminable tema de la relación entre la literatura y la música, parece ser materia de múltiples intereses. Desde distintas perspectivas es abordado y ha resurgido con fuerza en las últimas décadas, quizás por la tendencia posmoderna de volver a integrar las artes, como si alguna vez hayan sido ferozmente parceladas. Según Peter Stacey, en todos los periodos de la historia de la música occidental, ha habido pronunciamientos sobre esta materia con cambios notorios en dichos predicamentos (Stacey 1989: 9; Dalmonte 2002: 93). La discusión se ha complejizado en el siglo XX debido a la irrupción de las vanguardias tanto en música como en literatura, y a los avances tecnológicos que han permitido multiplicar las formas en que la música y la palabra se pueden conjugar en una obra (Carrère 2000: 14). El Esquema I.1 es un intento por mostrar las clasificaciones y las interconexiones que se pueden dar al considerar las relaciones entre literatura y música como un campo expandido, en el cual la musicalización es solo uno más de los procesos posibles, pues estos pueden ser bidireccionales, a la vez que pueden pasar más cerca o más lejos de la música o de la poesía. Ejemplo de ello es la poesía sonora, en que la relación con la música se coloca en tensión, o de la narrativa musical, que puede estar alejada del campo de la poesía.

En esta investigación no se ahondará en los procedimientos más experimentales y las teorías de combinación de sonido y lenguaje en el último siglo, por considerarse que el análisis del caso de la musicalización de *Alturas de Macchu Picchu* no apela a estos procedimientos, sino que a los rudimentos más clásicos y asentados de la tradición de la música vocal. Sin embargo, es posible que

para algunos detalles musicales encontrados en el disco, se haga uso de algunos métodos de análisis más contemporáneos.



Esquema I.1: diagrama de relaciones múltiples entre literatura y música.

Pese al surgimiento de un mayor interés académico en las relaciones de la música y la literatura. Steven Paul Scher, uno de los teóricos literarios más prolíficos y versátiles en los estudios de literatura y música hacia fines del siglo XX, advierte que la mayor atención académica histórica había estado puesta en las relaciones de la literatura con las artes visuales. Sugiere que en parte esto se debe a que la musicología posee un *fabuloso aparato analítico*, y en parte también la no *representacionalidad* de la música, hace más difícil ver un análogo en la música que en la pintura. Sin embargo lo que el musicólogo norteamericano Lawrence Kramer llama *melopoéticas*, como la disciplina comparativa de los estudios músico-literarios, parece encontrar un mayor eco en el clima posmodernista, y de ahí el resurgimiento de estas investigaciones (Scher 2004: xiv).

A continuación intentaré dar un ordenamiento a los aportes teóricos de ciertos autores en cuanto, principalmente, a la relación particular establecida entre lenguaje y música en la musicalización de poesía.



### I.6.1 El origen común

En primer lugar hay que constatar que *a priori* nadie pone en duda el origen común. Ese momento prístino, natural e incluso preconsciente, en que poesía y música fueron indistinguibles. En que cantar y hablar eran un mismo saber o una misma habilidad –competencia. Esto es tratado desde voces y especialidades muy distintas, pues es un arquetipo de los grandes problemas e incluso de la ontología del arte, por lo tanto opinarán los poetas, los músicos, los musicólogos, los literatos e incluso los filósofos, con distintos niveles de profundidad y de argumentación. A partir de estos discursos tan desiguales formalmente, intentaré resumir lo dicho y las tendencias.

Silvia Alonso, teórica literaria, señala que este es el punto de partida de la reflexión en el romanticismo, en que el poeta aspira a la música, pues esta sería el lenguaje de los sentimientos y de las emociones (Alonso 2002: 7), por lo tanto la máxima expresión del alma humana.

Ese momento mítico (Gianera 2011: 15) y primigenio parece ser demostrado por las evidencias arqueológicas y sus deducciones lingüísticas desde los estudios sobre los pocos vestigios de la música griega clásica y los tratados conservados (Winn 1981: 3-12; Stacey 1989: 10), señalando que pese a lo prescriptivos de dichos tratados en cuanto a las reglas de acentuación y entonación, la evidencia no es concluyente en cuanto a qué tan seguidos eran por los practicantes de la época. Sin embargo, una cosa sería clara, que la palabra tenía un lugar central en la música griega, mientras que la música instrumental era considerada como inferior o como una actividad artesanal y de poca capacidad imitativa. Para Nicolás Ruwet y muchos musicólogos semióticos posteriores, de su línea o no, la palabra ha sido y es central en la mayoría de la música y en la historia del ser humano (Ruwet 2002: 66), independiente del tipo de relación, privilegiada o subordinada, que haya tenido la palabra en relación a la música en cada periodo o tradición cultural.

Una segunda explicación a la fuerza que presenta el discurso de la hermandad entre música y poesía, sería que como parte de lo aceptado está que, en algún momento, esos mellizos –si se disculpa la metáfora, y nótese que no son gemelos– fueron cruelmente separados, y que al fin, según el poeta sonoro y académico uruguayo Luis Bravo, después de varios siglos de errar por la sociedad humana, se están volviendo a encontrar (Bravo 2011:10). Pero, ¿cuánto tiempo han sido separadas estas criaturas? ¿O es que acaso dicha separación ocurrió más de una vez? Según el filósofo italiano Giorgio Agamben, esta ruptura es *paródica*, en el sentido de que el canto vaya a *ir en contra del* ritmo de las palabras, lo cual habría ocurrido desde muy temprano en la tradición juglaresca. Esta ruptura del nexo natural entre música y logos marcaría el nacimiento de la prosa artística (Agamben cit. Aldazábal 2011: 42).

En la historia de nuestra tradición musical y poética, la práctica trovadoresca representa un sistema central, en cuanto establece la rica práctica de la canción monódica, en que textos muy sofisticados, preponderaban sobre melodías sencillas y repetitivas que buscaban acentuar el mensaje a través de técnicas retóricas. Esta preponderancia parece comenzar a revertirse en figuras como el compositor y poeta del siglo XIV Guillaume de Machaut, quien compone la primera misa polifónica conocida escrita por un solo autor. En este paso de la monodia con preponderancia en el texto, a la polifonía en que el desarrollo musical es relevado, se puede encontrar entonces otro punto de inflexión o hito en la construcción de una historia de las relaciones múltiples entre el texto y lo cantado.

Lawrence Kramer señala que la relación entre música y poesía sufre una primera gran transformación durante el Renacimiento, con el paso del contrapunto lineal a la armonía simultánea en la composición, desarrollándose desde ahí estilos más sensibles al texto en la música vocal, como la ópera italiana (Kramer 2002: 48-49). Un par de siglos más tarde, el formalismo musical, con la idea de la música absoluta, lleva a cambiar la jerarquía de la música vocal como inferior a la música instrumental, y por lo tanto volviendo a alejarla de la práctica poética, o generando una práctica distinta como la de los poemas sinfónicos, en que de plano se descarta la palabra. Según la musicóloga chilena Cecilia Carrére, en el siglo XX esta relación se replantea nuevamente a través de:

la disolución de la tonalidad y las nuevas técnicas compositivas, como el serialismo, la revisión del concepto mismo de música y del material sonoro, este último relacionado con el advenimiento de las tecnologías de grabación y la innovación de las técnicas vocales. En el campo de la literatura, hay una liberación en cuanto al discurso semántico narrativo y coherente, conducente a la exploración de nuevos terrenos, como el fonético en el caso de los dadaístas. Las décadas de 1950 y 1960 fueron testigos de una explosión de innovación en el campo del uso del texto en la música, tanto en la composición de obras claves como en la realización de textos que intentan dar cuenta de este fenómeno y entregar nuevas soluciones a la relación entre las dos artes (Carrére 2000: 14)

John Neubauer aporta una visión diferente del divorcio, desde el punto del “lector”. Para el húngaro especialista en estudios comparados, antes de la imprenta, todos los géneros literarios se transmitían a través de la performance, usualmente en conjunción con música. La irrupción de la lectura masiva, privada y silenciosa, separó a la poesía y la prosa del drama, que siguió siendo performático, al igual que la música. Neubauer sugiere que el reconocimiento reciente a la *performance del lector* ha vuelto a acercar a la literatura a la vecindad de la música, pero aunque encuentra sugerente y útil el concepto, propone no abusar de la metáfora de la recepción literaria

performática (Neubauer 2004: 8). Creo que denominar como metáfora a la *performance del lector* es un cierto descrédito no justificado al concepto. Sin embargo me parece muy atendible comprender que las diferencias entre los medios musicales y literarios no están tan solo en sus estructuras y sus textos, sino que también en los cambios en la historia de su recepción.

Otra explicación para la relevancia del tema es que para distintos actores del sistema artístico/académico, hay distintos matices. Para unos el problema es la música vocal, especialmente para los intereses de los compositores y los semiólogos –¿o semióticos?– de la música, que es donde más grosor de repertorio y análisis es posible encontrar. Para otros es la relación entre texto y música, quizás desde la lingüística que insiste incansablemente en entender la música como lenguaje por lo que comparte la preocupación con los compositores por la calidad signficante de la música. Están también quienes buscan los vínculos entre literatura y música, en donde entra el gran mundo de la narrativa literaria preguntándose si acaso esta puede reflejarse en la teleología de la música, para lo que conviene referirse a los trabajos de Nattiez 2002, Abbate 2002 y White 2004.

Para otros, preocupados de los aspectos performativos del lenguaje, cercanos al arte y a la poesía sonora, el problema está en la voz, con su sonoridad y gestualidad propias, aquello que se ha dado por llamar la “materialidad” de la voz (Frith 1989: 90; Lane 2006; Bravo 2011:10).

Es en gran parte por esta dispersión de intereses que el problema se complejiza, incluso más, lo que nunca fue un problema se transforma en uno. O quizás, lo que son varios problemas diferentes se confunden con uno solo. Por ello resulta primordial comprender los objetivos y las tesis que sostienen o buscan afirmar las distintas investigaciones que se dan en el área. Preocuparse de la relación entre poesía y música no es lo mismo que preocuparse de la música como lenguaje, de la presencia de la voz en la música, o de si la música significa o no, aunque es importante reconocer las superposiciones inevitables entre tales teorías. En mi visión, que se relaciona con la música popular contemporánea y con la musicalización de textos poéticos, enfoco mi estudio hacia la práctica de la musicalización o *puesta en música* de la poesía.<sup>4</sup> El término es introducido por Rossana Dalmonte al presentar su teoría de la expansión:

cuando se pone en música, un poema pierde su composición natural; ya no está rodeado por el espacio blanco de la página, donde puede percibirse de un golpe de vista el juego interno de sus elementos gramaticales y su forma surge claramente. En una pieza musical cada dimensión se agranda, porque la música prolonga las palabras y amplía las pausas que hay entre ellas. El músico, para ser fiel al texto,

<sup>4</sup> El poeta sonoro y académico uruguayo Luis Bravo, habla de la “puesta en voz de la poesía” como verdadero arte de la poesía “que asume la materialidad fónica en primer plano” (Bravo 2011: 15). Me parece interesante el alcance entre los términos de puesta en voz y puesta en música de la poesía.

es decir, intentando mantener su Gestalt original, tiene que modificar dimensiones; para mantener las proporciones y funciones, tiene que cambiar varios componentes. La forma resultante puede ser diferente -y siempre aparece como tal- al compararla con la del poema, pero es posible demostrar que la música no ha alterado sus líneas principales, sino que sólo las ha expandido a través de sus materiales particulares (Dalmonte 2002: 104).

El concepto también es desarrollado por el compositor Guillermo Eisner, que, preocupado por la jerarquización o imposición de un medio sobre el otro, propone que “cuando una palabra es puesta en música, ambos sistemas se fusionan produciendo una obra interfonética, en la cual, la combinación de los significantes de cada uno de los sistemas da lugar a un nuevo significante: la voz cantada” (Eisner 2013: 41). Si bien la idea de obra interfonética está más orientada hacia la música contemporánea, y puede ir un poco más allá de los alcances de la musicalización realizada por Los Jaivas, la idea de “puesta en música” me parece una buena propuesta frente a la poco definida idea de musicalización, y que además tiene cierto correlato con el término en inglés utilizado que es *musical setting*, quizás demasiado “duro” en cuanto a que en español *setting* se entiende como fijar algo, lo cual no parece lo más apropiado para las múltiples maneras en que un poema puede ser llevado a una versión musical, y cada versión, a su vez, interpretada.

### **I.6.2 Estudios en poesía y música**

Las recopilaciones de estudios más importantes sobre la relación música-texto, muestran que el interés principal ha sido por el campo de la música “erudita” o “de arte” hasta el siglo XIX y en parte por la música académica de vanguardia del siglo XX. Pero es dentro de la ópera y el periodo romántico especialmente, aunque también en obras de los periodos clásicos y barrocos, donde se han realizado la mayor parte de los análisis en las publicaciones de las últimas décadas, destacándose los trabajos de James Anderson Winn (1981) y Aude Locatelli (2001); la recopilación de artículos de Steven Paul Scher (1992); la recopilación y traducción al castellano de artículos de Silvia Alonso (2002); el *review* de Paul Driver y Rupert Christiansen (1989)<sup>5</sup>; y la ya mencionada tesis doctoral de Rubén López Cano (2004).

Dentro de las publicaciones descritas se encuentran pocos estudios sobre musicalización de obras contemporáneas, menos aún en el campo de la música popular en Latinoamérica. Sin embargo es

---

<sup>5</sup> En el caso de las publicaciones colectivas, serán referidas como corresponda de aquí en adelante, según su autor y no necesariamente su editor o compilador.

necesario destacar el desarrollo brasileño en el área, ligada a las tradiciones tropicalistas y de poetas concretos como Augusto de Campos, sobre cuya obra musicalizada tratan los trabajos de Ferraz (2011), Neiva da Matos (2010) y Dolabela (2006). Entre los pocos investigadores chilenos preocupados actualmente del tema, en Felipe Cussen (2008) y Fernando Pérez (2011) es posible encontrar interesantes análisis aplicados a casos de poesía concreta brasilera y su musicalización hecha por músicos populares como Caetano Veloso y Tom Zé.

Cussen, por otra parte, presenta un estudio sobre el “Canto VII” de Altazor de Vicente Huidobro considerando dos versiones, del poeta sonoro Jaap Blonk y del grupo musical Quilapayún, respectivamente (Cussen 2014: 81-91). Es interesante considerar a Quilapayún, pues representa un caso de tránsito entre la música popular y “de arte”, el cual puede ser analizado tanto desde la música contemporánea, por su compositor Patricio Wang, como desde la tradición popular que busca representar el grupo Quilapayún, y los recursos musicales utilizados en la obra.

Otro trabajo reciente de Renata Pontes, realiza un análisis cultural y contextual desde la óptica de las vanguardias latinoamericanas sobre la poesía de Nicolás Guillén musicalizada por Amadeo Roldán, específicamente del libro *Motivos de Son* de 1930 (Pontes 2013), problematizando el tema de la negritud en dichos textos y en las opciones musicales de Roldán, y la dicotomía culto-popular, atingente también al caso de Los Jaivas.

Metodológicamente estos trabajos apuntan a los intereses de los estudios literarios, por lo que sus análisis no suelen centrarse en el “texto musical”, siendo este una posibilidad del texto, pero no el objeto del análisis, como el caso de Magda Sepúlveda (2011) que trata sobre la relación intertextual entre poesía y música pop en la generación de poetas chilenos del 2000, pero que no presenta casos llevados a música.

En el ámbito de la música “de arte” en Chile es necesario mencionar el trabajo pionero de Rodrigo Torres (1983) *Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena*, que marcó la necesidad de nuevos acercamientos en relación a la música chilena a través de la reunión de la música con otras artes. Continuando en la misma línea, Cecilia Carrère (2010), presenta una revisión de la preocupación y lugar que han dado al texto los compositores chilenos de tradición escrita entre 1930 y 1970, donde destaca la instalación de las figuras de Pablo Neruda y Gabriela Mistral en la música vocal, pues:

en términos generales, existe una cierta necesidad de basarse en poetas que han tenido ya un determinado recorrido, de alguna forma ya "probados" por el tiempo e incorporados al patrimonio

cultural- artístico (Carrère 2000: 24).

De un modo más recopilatorio, Juan Pablo González, destaca las obras de concierto de música vocal chilena basadas en poesía, señalando a los poetas musicalizados y destacando la temática mapuche (González 2010: 15).

Sin embargo aún son pocos los trabajos en Latinoamérica que abordan la relación de poesía y música, y en particular sobre musicalización de poesía.<sup>6</sup> Al menos en Chile pareciera que el mayor interés en los cruces música y poesía viene desde el ámbito de los estudios literarios y no tanto desde la musicología o la teoría de la música. Este investigación se propone aportar a los estudios de poesía y música en Chile desde una perspectiva musicológica a la vez que integradora de las distintas disciplinas que han abordado dicho campo de estudio.

### **I.6.3 Analogía lenguaje y música**

Uno de los temas principales cuando se explora en la relación de la música y el lenguaje, es el problema de la analogía entre ambos, o el estatus de cada uno en su capacidad de significar. El problema es, por razones evidentes, tratado por los semiólogos lingüistas, debido a la eterna pregunta por la significación musical. No es la preocupación de esta investigación hacer aportes críticos en este tema, sino que en el estudio específico de la práctica de la musicalización de poesía, el cual puede saltarse los problemas teóricos ontológicos o de origen del lenguaje y la música, aunque sí es necesario revisar brevemente las propuestas teóricas al respecto para, de alguna manera, tomar ciertas posiciones.

Se ha enfatizado que no se trata de lenguajes homólogos sino que es preciso tomar en cuenta sus diferencias específicas. Partiendo de la idea de Adorno (2000: 25-39) de que "si bien la música es semejante al lenguaje, no es posible entenderla como tal, ya que le es imposible comunicar un significado unívoco", Ruwet, en su clásico artículo *Función de la palabra en la música vocal* discute la asimetría que se suele producir en la asimilación de la palabra por la música o viceversa (Ruwet 2002: 63), en respuesta a Borsis de Schloezer que afirmaba que toda síntesis entre ambos sistemas es impensable, y que solo se puede dar la asimilación de uno de los dos sistemas por el otro, proponiendo que es la poesía la que resulta absorbida por la música. Para Ruwet, si la música es parte de la cultura humana, no es posible quedarse en la idea absolutista de la música como sistema cerrado, pues ello no

---

<sup>6</sup> Es necesario mencionar el libro recopilado por el argentino Javier Foguet (2011), *La música de la poesía*, de cuyos artículos se citan algunos pasajes en esta tesis, sin embargo se trata principalmente de ensayos preocupados por el trabajo poético.

es capaz de explicar el lugar e importancia que la música vocal ha tenido siempre en la vida del ser humano (Ruwet 2002: 66).

Lawrence Kramer señala que

lo que verdaderamente separa a la música de la poesía es una complementariedad en los papeles que las dos artes asignan a sus aspectos connotativos, cada arte explicita la dimensión que en la otra permanece tácita (Kramer 2002: 35).

Con esto se introduce la idea de la complementariedad connotativa, reconociendo la familiaridad de ambos sistemas, pero proponiendo que esa diferencia es la que lleva al uso conjunto de la música y el lenguaje verbal, y no el hecho de que sean análogos.

Rossana Dalmonte nos recuerda que el lenguaje también está compuesto por una dimensión sonora que le aporta ambigüedad, algo que ocurre especialmente en la poesía, “gracias a la naturaleza polisémica de su mensaje”, y que el significado de una palabra no es autónomo, sino que “lleva el matiz de sentido que toma prestado de las palabras a las que está unida por la aliteración, el ritmo, la rima y la construcción gramatical, es decir, por las figuras del sonido y las figuras gramaticales” (Dalmonte 2002: 108).

Las palabras de Jean Molino son más elocuentes al respecto, y aclaran ciertas confusiones sobre qué y cómo se está tratando de estudiar cuando se estudia la relación de la música con el lenguaje:

Es que no se trata solamente de analogías, sino -en el sentido estricto de la palabra- de homologías entre lenguaje y música. No que la música sea un lenguaje, o el lenguaje una música -de ahí los impases de un análisis musical ciegamente calculado sobre los modelos lingüísticos- sino lenguaje y música son dos ejemplos de una forma simbólica y es en tanto como formas simbólicas que ellos poseen un cierto número de propiedades comunes. Análisis de la música y análisis de lenguaje son ambas dos semiologías, lo que justifica los múltiples acercamientos que nosotros establecemos entre los dos dominios, acercamientos fundados, no sobre un privilegio cualquiera acordado a la música o al lenguaje, sino sobre la existencia de una problemática común y sobre la fecundidad de una comparación sistemática (Molino 1990: 25).

En la propuesta de Molino, la complementariedad connotativa o los problemas de primera y segunda articulación –sobre los que ha tratado Nattiez (2005: 9)– son solo una parte de las homologías específicas entre ambos dominios.

Ruwet va más a hacia una visión general cuando indica que:

el día en que nos decidamos a intentar una comparación sistemática entre lenguaje y música, en el

punto de resolver la cuestión, siempre irritante, del sentido semántico, no bastará limitarse a una comparación música-literatura: esto vuelve a comparar un todo con una parte de un todo. La comparación deberá establecerse entre, por una parte, la música en la totalidad de sus manifestaciones, desde las más humildes hasta las más complejas, y, por otra parte, el lenguaje en su totalidad, desde el lenguaje cotidiano hasta la poesía. Por este mismo hecho, no bastaría limitarse únicamente al plano estético, que no tiene realidad sino a través de su relación con un dominio más vasto, que es el de la Cultura (Ruwet 2002: 69).

Rubén López Cano, quien, pese a reconocer sus aportes, no adhiere a la lingüística estructuralista, define así el objetivo de la semiótica de la música:

La semiótica de la música se ocupa del estudio de los *procesos* por medio de los cuales la música adquiere *significado* para alguien. Es de subrayar que la semiótica no se interesa por **definir los significados** de algo, sino por *describir los procesos* por medio de los cuales son generados. Esto es uno de los rasgos que la distinguen de la *hermenéutica* (López Cano 2007: 3-4).

Es importante hacer un énfasis a modo de declaración de principios aquí, a la cual esta investigación adhiere. López Cano afirma que la música significa, y que significa no solo sus estructuras como lo pensara el formalismo de Hanslick, sino que transmite significados que pueden llegar a ser muy concretos para ciertos individuos en ciertas circunstancias, pero cuyos procesos de emergencia son complejos, y es a ellos a los que se aboca la semiótica de la música, y no a la decodificación de dichos significados, rechazando el proceso de exégesis de la hermenéutica y la semántica. Así pues, desde la semiótica, el caso de la musicalización de poesía es en sí un proceso de semiosis, que aporta nuevos signos y significados distintos a los del poema y a los de la música por separado. Volveremos sobre este punto más adelante.

Sobre el estructuralismo, Susana González y Rubén López Cano afirman lo siguiente:

Aún cuando estos esfuerzos arrojaron luz sobre varios fenómenos no sólo estructurantes sino también significantes en la música, esta metodología, por sí misma, pronto resultó insuficiente para responder a muchos de los cuestionamientos que despertaba para los estudiosos la significación musical, por una sencilla razón: la música no funciona del mismo modo que el lenguaje verbal. Si bien es posible segmentar los enunciados de ambos dispositivos, sus prácticas discursivas son claramente diferentes. Así, mientras en el lenguaje verbal las implicaciones semánticas del referente son fundamentales, en la música, el referente es aproximativo, esto es, no siempre se revela con nitidez y está ligado a relaciones de tipo pragmático distintas a las del discurso verbal (González y López Cano 2008: 6).



Se está criticando, en la reciente cita, a los semiólogos de la música de tradición lingüística y estructuralista por su búsqueda y captura incansable del signo, preocupados, principalmente, por las dimensiones poéticas e inmanentes (Nattiez 1990) del problema de estudio. Como contrapartida López Cano adhiere a las teorías cognitivas de la recepción que encuentran un mayor sustento en la semiótica triádica de Peirce.

#### Síntesis de López Cano (2004)

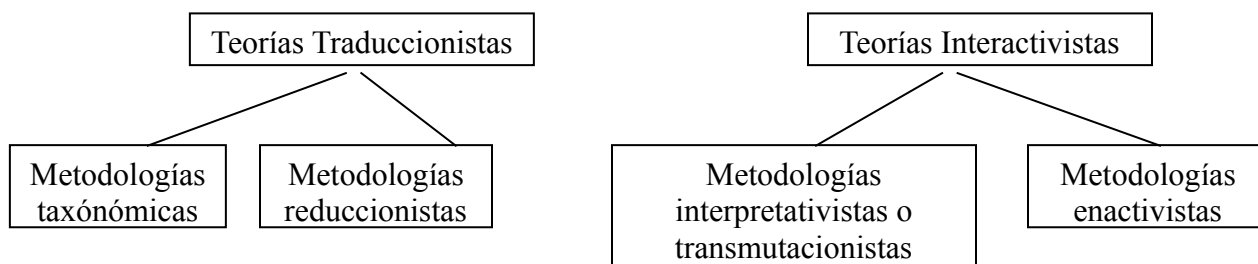
La tesis doctoral de López Cano contiene la revisión más completa y acabada que he encontrado sobre los estudios de la relación texto y música, desde lo que él define como los estudios protosemiológicos basados en la retórica musical del barroco, hasta la noción de competencia musical ligada a las teorías cognitivas de la mente para poner el centro del estudio en la escucha, y en su caso, la reconstrucción histórica de cierto tipo de escucha del pasado, emprendiendo un proyecto ambicioso, que se enfrenta con un gran escepticismo académico.

Para ello López Cano propone la construcción de un *escucha modelo*, el cual debe ser alimentado con la información histórica y contextual necesaria, o sea provisto de una competencia específica, para escuchar las obras de música vocal del pasado, uniendo teóricamente el mundo de la significación musical con el de las ciencias cognitivas, pues como afirma Neubauer:

nuestra escucha de Rameau y Bach está condicionada por la experiencia de Beethoven, Wagner y Stravinsky, el sonido de la orquesta moderna, y los instrumentos modernos (Neubauer 2004: 13).

En su revisión teórica, entre los extremos de la retórica y de la semiótica cognitiva, López Cano da cuenta con gran rigurosidad de las propuestas semiológicas más importantes del siglo XX en relación a la música vocal, como el estudio paradigmático de Nicolás Ruwet (2002), la noción de código musical de Gino Stefani (1972), el signo heterosemiótico de José Miguel González Martínez (1989), y el método transmutacionista de William Dougerthy, entre otras. Es importante tener en cuenta que López Cano está teorizando sobre las teorías, y por lo tanto debemos entender su aporte y su análisis como fruto de sus intereses relacionados con la incorporación de las ciencias cognitivas a los métodos de análisis musicológicos.

El Esquema I.2 presenta una síntesis de dicho análisis y de su propuesta, pero se recomienda la revisión de su texto para una visión más completa y para comprender con mayor profundidad los alcances de sus críticas.



Esquema I.2: ordenamiento de López Cano de las teorías y métodos sobre el estudio de la música vocal.

### *Teorías traduccionistas*

En estas la semiótica musical está en un segundo plano, pues la música es imitativa e interpretativa. El análisis debe seguir los pasos de la producción; primero el significado del texto, y luego cómo la música lo traduce.

#### *Metodologías taxónómicas*

Son derivadas de la Teoría de la Retórica Musical del Barroco (TRMB), en que predomina la figura de la hipotiposis o *word painting*. Cuenta con un gran prestigio en las academias historicistas y de análisis musical, gracias a que se le considera una teoría históricamente asentada, y aplicable a sus músicas coetáneas.

#### *Metodologías reduccionistas*

David Mosley (1990) basado en el signo triádico de Peirce, evitando el estructuralismo –unidades mínimas de significación–, considera a la música como un interpretante del contenido del poema. La música no significa por sí misma, solo como gesto de elocución verbal.

### *Teorías interactivistas*

Reconocen la asimetría en la significación de palabra y música, pero no prejuzgan como menor la semiótica musical. Entienden que se trata de una colaboración e interacción constante en la significación de una canción, lo cual no se puede reducir a traducción. Ruwet en 1972 es el primero en detectarlo con dos hipótesis. 1- Las relaciones entre letra y música son siempre pertinentes, no son de dominación, sino dialécticas, pasando desde la hipotiposis hasta la contradicción. 2- Palabra y música son dispositivos semióticos independientes. Cuando interactúan se genera una realidad semiótica distinta a la de sus formantes: “más vasta”.

### *Metodologías interpretativistas o transmutacionistas*

Según Gino Stefani, lo que ocurre es una interferencia mutua, una interpretación constante reajustada constantemente que desemboca en una nueva unidad semiótica unificada; el *tertium quid*. Junto con las dos hipótesis de Ruwet, son dos enormes aportes teóricos generales, que López Cano critica por sus malas aplicaciones. Stefani se negó a analizar los estilos musicales, por un sobre compromiso con su noción de código con reglas específicas, unívocas y universales. Según el musicólogo mexicano, en los estilos es donde se resuelve el *tertium quid*, dándole identidad propia.

Desde el gran sueño estructuralista de las reglas específicas e unívocas, viene la construcción del heterosigno del español José Miguel González Martínez (1995), “éxito tan complejo como estéril”, pues se trata siempre de aislar una unidad que, por compleja e interdisciplinaria que esta sea, no da cuenta de la complejidad del fenómeno.

En esta categoría también caerían las propuestas de las Interartes que se explicarán en la sección siguiente para poder profundizar en algunos de sus conceptos que son de especial interés para esta investigación.

López Cano reconoce el mayor mérito teórico al método propuesto por el estadounidense William Dougerthy (1993), en el que la música no se limita a ser un interpretante del texto. Cuando la competencia musical es la adecuada, el significado musical emerge en la mente del sujeto aunque no se posean categorías verbales suficientes para expresarlas. Según Dougerthy, la música comienza su apareamiento con la letra a partir de su propia tríada semiótica. Así se enfrentan ambas tríadas y se relacionan por el vértice de los objetos, y no por el de los interpretantes como se suele hacer, lo cual es un importante avance teórico-metodológico. Entre los objetos hay desde un comienzo congruencias e incongruencias, allí comienza la interacción, aunque en los interpretantes comience su fusión, como una transmutación de uno a otro interpretante. Como consecuencia, por semiosis ilimitada, se produce un nuevo signo compuesto e interdisciplinario, que a su vez debe ser interpretado, dando origen a otro signo; la canción, el *tertium quid* de Stefani. Pese a valorar el método como empresa teórica, López Cano lo critica por falta de claridad sobre la naturaleza de los mecanismos de la transmutación y sobre cuándo y cómo decide el teórico cerrar el proceso de semiosis, que si bien en la práctica no es ilimitada, sí es indefinida. La crítica profunda es, en realidad, el utilizar directamente un enorme aparato filosófico como el de Peirce, en una aplicación de análisis musical. Para López Cano, los grandes marcos filosóficos deben quedarse en un nivel de envolvente epistemológica, mientras que el analista musical –o literario, ¿por qué no?– debe desarrollar aplicaciones atingentes a sus objetos de

estudio, que se enmarquen adecuadamente en una teoría, pero que no sean necesariamente su reflejo directo.

### *Métodologías enactivistas*

Este es el método propuesto por López Cano, que busca incorporar los procesos de semiosis en una mente-cuerpo específica, que en el caso de su investigación es una mente musical hipotética, la de un *escucha modelo* de un pasado en el cual no podemos acceder a la fijación sonora de la música. Pretende desarrollar los conceptos de Peirce en funciones semiótico cognitivas específicas y aptas para el estudio semiótico de la música. El método afirma que:

no basta con detectar qué conceptos o fenómenos funcionan como Objeto, Representament o Interpretante de un signo en un proceso semiótico. Lo interesante es observar el proceso por medio del cual estos conceptos, fenómenos o cosas son producidos en la mente musical de un escucha competente (2004: 927).

El modelo de López Cano es resumido por el mismo autor en los siguientes puntos:

- División en tres niveles o estratos de actividad semiótica introducida (Stefani; Dougherty): 1- La música vocal puede funcionar como manifestación de dos semióticas autónomas: palabra y música; 2- interacción continua entre sus dos formantes: contrapunto intersemiótico de las interacciones mutuas de palabras y música; y 3- tiende a la generación de una semiótica global y unitaria. Sus especificidades son entendidas no como poesía y/o música por separado; tampoco como la interacción entre ambas, sino como una entidad unificada.
- El contrapunto intersemiótico puede adquirir innumerables características y formas, desde la convergencia a la contradicción total.
- Las relaciones entre letra y música las hace un escucha competente a partir de lo que éstas le permiten hacer con ellas, es decir, sus *affordances*.<sup>7</sup>
- Antes que una teoría sobre cómo se relacionan la poesía y la música, López Cano se interesa en proponer modelos teóricos que permitan comprender las operaciones que realiza la *competencia musical* (López Cano 2004: 928-929).

Estos puntos se basan en una competencia audiolectora que es “una especial articulación de todos los saberes conjugados para interactuar en situaciones músico-vocales específicas”, o sea “para trabajar en paralelo y simultáneamente en tres grandes zonas o estratos de actividad cognitiva: la zona o estrato

---

<sup>7</sup> Neologismo en inglés sin traducción hasta hoy. Se refiere a aquello que un signo permite hacer con él o genera en el lector-auditor.

de las semióticas autónomas, la del contrapunto intersemiótico y la de la semiosis unificada” (López Cano 2004: 930-931).

Uno de los aspectos más importantes del método de López Cano para la presente investigación, es que en su modelo es importante el proceso de *topicalización* que hace el auditor para comprender lo que escucha a partir de sus conocimientos previos y los agentes topicalizadores, o sea, las posibilidades o *affordances* que le ofrece una música vocal, por lo que “los tópicos musicales intervienen activamente en la narración de las historias y situaciones dramáticas aportando una serie de informaciones sustanciales evidentes para el escucha experto” (2004: 936). Entre sus conclusiones, López Cano afirma que no solo encontró en su análisis tópicos literarios y musicales, sino que también tópicos músico-literarios, que “funcionan ya desde el nivel de la semiosis unificada” (López Cani 2004: 937).

La propuesta teórica de López Cano es sin duda más global y actualizada que las anteriores, y apunta hacia el verdadero fin de cualquier operación musical o literaria que es la de su percepción y su semiosis infinita. Sin embargo, el tratamiento de López Cano está enfocado hacia la música vocal, o sea hacia la percepción de ese tercer objeto producido, que ya es lo que es. No está pensado específicamente en cómo enfrentar el caso específico de la musicalización de un texto que ya fue antes concebido autónomamente, y que tiene lectores que previamente lo conocen en dicha forma. Es cierto que la percepción del poema es justamente lo que se modifica, a veces incluso brutalmente, al ser puesto en música, pero es justamente esa transformación la preocupación de esta investigación, y no tanto, al menos en esta primera etapa, su percepción como objeto nuevo. No me cabe duda que se trata de todas maneras de un caso especial dentro del modelo enactivista de López Cano, sin embargo el estadio de mi investigación todavía la obliga a acogerse a ciertos aspectos de las teorías traduccionistas, y a otros aspectos del interactivismo interpretativista.

Rossana Dalmonte: *expansión y de figuras de sentido.*

Por último en esta sección es preciso incorporar dos conceptos más, aportados por la musicóloga italiana Rossana Dalmonte, en un trabajo teórico dedicado específicamente a las relaciones entre poesía y música. Se trata de los conceptos de *expansión* y de *figuras de sentido*.

El primero Dalmonte lo toma de André Martinet quien define *expansión* como:

cualquier elemento suprasegmental añadido a una oración que no cambie las relaciones y las funciones de los elementos previos. La energía, altura y duración -es decir, los rasgos que definen la entonación-

no pueden modificar la identidad de un monema, pero sí que alteran su significado (Dalmonte 2002: 96).

Creo que es un concepto atractivo para ser aplicado a la puesta en música de un poema y dar cuenta del fenómeno, puesto que cuando dichos procesos de transformación son “exitosos”:

un poema pierde su composición natural; ya no está rodeado por el espacio blanco de la página, donde puede percibirse de un golpe de vista el juego interno de sus elementos gramaticales y su forma surge claramente. En una pieza musical cada dimensión se agranda, porque la música prolonga las palabras y amplía las pausas que hay entre ellas (Dalmonte 2002: 104).

Las *figuras de sentido* se relacionan con y ocurren en cada nivel semiótico, el autónomo de poesía y música por separado, el contrapunto intersemiótico entre ambos medios, y la semiótica unificada de poesía y música. Lo interesante del concepto es que:

ningún esquema prefigurado determina que surjan del entramado de sonidos, construcciones gramaticales y significados referenciales; ni reglas ni modelos pueden ayudarnos a delinear su verdadera forma (Dalmonte 2002: 109).

Las figuras de sentido presentan ciertas características interesantes que le aportan flexibilidad y dinamismo al análisis: son el resultado de un acto de interpretación y por ende no tienen valor general; pueden cambiar dentro de la misma obra; pueden estar en estricta relación con formas de pensar: por ejemplo, y el hábito de escuchar un estilo musical concreto produce una expectativa que puede ser cumplida o no. Para Dalmonte, la tarea del analista es descubrir qué *figuras de sentido* fueron escogidas por el compositor para ser el centro semántico que expandirían en la música (Dalmonte 2002: 109-115), sin embargo creo que el concepto gana más fuerza aún si pensamos en que dicha elección no es del autor solamente, sino que es el resultado de un proceso abierto que va y vuelve entre su poiesis y su estesis.

¿Cuales son entonces los signos y los significados contenidos en el disco *Alturas de Machu Picchu*? En términos generales diré que si la ciudad de Machu Picchu es un signo en la obra, entonces su significado musical será todo aquello que se construye sobre ella a partir de la musicalización de Los Jaivas, que puede incluir o no y en distintas proporciones, la construcción de significado realizada previamente por Neruda. Si el disco en sí, en cuanto material sonoro, es un signo, su significado musical será todo lo que ocurra, a quien sea y donde sea que le ocurra, al escuchar, recordar o hablar

sobre dicha música.

Otros signos podrían ser encontrados para el caso, sin embargo López Cano (2007:5) cumple con recordarnos que:

La tarea de la semiótica no se agota en determinar las estructuras semánticas ni sus contenidos. Así pues, la música es *asemántica* en el sentido que sus procesos de significación no se pueden comprender según los modelos semánticos, pero es semiótica en el sentido que nos permite desplegar *semiosis* a partir de ella: de hecho no podríamos decir si un sonido o situación es música si no construimos redes sígnicas de algún tipo en torno a ella (López Cano 2007: 5).

De esto se concluye que el análisis del disco *Alturas de Machu Picchu* no se debe restringir a establecer el sistema de signos en juego, o sea el análisis de lo inmanente, sino que deberá avanzar hacia comprender las interacciones implicadas en la *poiética* y en la *estesis* del material musical. Sin embargo con esto no estoy diciendo que el análisis de la dimensión inmanente no vaya a arrojar claves importantes para el análisis semiótico de mi objeto de estudio, de hecho, de allí podrán alimentarse las interpretaciones *poiéticas* y *estésicas*.

#### I.6.4 Interartes o intermedialidad

El campo de las interartes o de la intermedialidad es una rama de la semiología proveniente de la teoría literaria, que ha sido muy fértil en la problematización de la integración de las distintas disciplinas artísticas e incluso de otras consideradas como extra artísticas, como la publicidad o el diseño gráfico. En esta aproximación está incluida la musicalización de poesía como un proceso más de los tantos posibles entre distintos medios artísticos.

Claus Clüver presenta una retrospectiva sobre los estudios "Interartes", que establece la evolución histórica de las relaciones entre distintas disciplinas artísticas desde el siglo XVIII (Cluver 2006, 2007). Hace especial énfasis en los estudios de Literatura Comparada, y en ese marco señala que:

debería siempre tenerse en mente que los textos son en gran medida constituidos por sus lectores y por los contextos en los cuales ellos son recibidos. Un texto verbal leído como poema no es idéntico al mismo texto leído como la letra de una canción y por lo tanto integrado a la música (Cluver, 2006).

Nuevamente el problema de la analogía de ambos medios, pero ahora señalando la distancia entre un texto puesto en música y un poema. Clüver es uno de los iniciadores de los estudios de éfrasis aplicados a medios artísticos distintos de las artes visuales. Propuesta que desarrolla en profundidad

Siglind Bruhn (2000) en su libro “Musical Ekphrasis”, al sugerir que “écfrasis es una representación en un medio de un texto compuesto en otro medio” (Bruhn 2000:8), ampliando así el concepto que tradicionalmente se ha aplicado a la relación de textos literarios con las artes visuales. El trabajo de Bruhn presenta herramientas y categorías de análisis de gran utilidad, pese a que en principio descarta los casos de musicalización de poesía porque la utilización del texto en el nuevo medio, la música, no sería un procedimiento ecfrásico, creo que es posible preguntarse qué elementos ecfrásticos pueden encontrarse en el caso de *Alturas de Machu Picchu*, si es que los hay.

Por su parte el brasileño Julio Plaza, desarrolla la idea Jakobsoniana de traducción intersemiótica o transmutación –una de las categorías descritas por Bruhn–, como una forma de arte en sí misma “en la médula de nuestra contemporaneidad”. Su propuesta está enfocada como una mejora a las teorías de la traducción poética, y definiendo que uno de los casos posibles es el de la interpretación de un sistema de signos por medio de otro no verbal como la música (Plaza 2003: xi), relacionado a las propuestas de la intermedialidad de Clüver.

Es posible considerar el acto de musicalización no sólo como una operación estética sino además crítica. Cussen, basado en los escritos sobre crítica de Ezra Pound (1970: 112) propone que la musicalización de una obra poética debe ser considerada "como una lectura crítica tanto o más compleja que un análisis filológico o una interpretación cargada de teoría literaria" (Cussen 2011: 276). Esta idea se vincula con lo propuesto por Lawrence Kramer de la puesta en música como una forma de comentar un poema, que incluso puede ser conducida ya sea por el texto o por su lectura, planteado como distintas aproximaciones a la musicalización (Kramer 1989: 147-149).

La idea de Cussen de la musicalización como proceso crítico, halla un correlato en Anderson Winn quien afirma que:

tanto compositores como intérpretes (performers), para quienes una interpretación (performance) es superior a cualquier análisis, han insistido en que el mejor comentario sobre música es la música” (Anderson Winn 1981: 21).

Si bien esta no es una idea intermedial, va en el mismo sentido de que una obra basada o compuesta sobre otra obra es una forma de comentario crítico.

La propuesta de Cussen se encuentra en sintonía con lo que afirma López Cano de que “desde la semiótica la música es un interpretante del texto”<sup>8</sup>, o sea que lo que se está haciendo al musicalizar un texto poético o literario en general, es comentarlo, interpretarlo y responderlo.

---

<sup>8</sup> Comunicación personal, 2012.



### I.6.5 Clasificación de Stacey

Dentro del compendio de artículos de Driver y Christiansen publicado en 1989, Peter Stacey (1989:16-24) presenta un método de análisis para la *conjunción* de música y texto en la música contemporánea. Se trata de un extracto metodológico de su tesis doctoral, donde propone una categorización de la forma en que se relacionan música y lenguaje verbal en la práctica de la musicalización de textos preexistentes. Si bien su aproximación es taxonómica y desde el análisis de lo que los métodos compositivos hacen sobre el lenguaje, sin considerar su recepción o lo que el lenguaje hace sobre la música, parece oportuno y útil detenerse en su propuesta por tratarse de un aporte concreto.

En primer lugar Stacey plantea que se pueden identificar tres tipos básicos de relación entre el lenguaje verbal y la música, los cuales no se limitan a la sola puesta en música del lenguaje, sino que en el camino inverso también identifica los procesos en que con el lenguaje damos cuenta de la música:

- I. Conjunción de música y palabra (desde el melodrama clásico o recitación sobre música, hasta el área)
- II. La influencia formativa del lenguaje sobre la música (desde la teoría barroca de la retórica hasta las teorías lingüísticas contemporáneas)
- III. a. El uso descriptivo del lenguaje (en la explicación de la experiencia musical)
- III. b. El uso prescriptivo del lenguaje (en las bases teóricas de la composición musical)

Los pasos sucesivos del método se dedican íntegramente al punto 1 de los tres formulados, que es el caso de interés para esta investigación.

Stacey distingue entre lenguaje pragmático, científico y poético, aclarando que aunque en la mayoría de los casos encontrados es el lenguaje poético el utilizado, es posible encontrar los otros dos casos en musicalización, y que en cualquier caso tal definición dependerá del contexto musical y de escucha, en especial en la música contemporánea, lo cual ejemplifica con la obra *Come out* (1966) de Steve Reich, en que el texto es “capturado” desde un registro documental.

En cuanto a la elección del texto, establece una línea desde lo poético hacia lo fonético con las siguientes categorías:

- I.2.1. Textos poéticos
- I.2.2. Textos en prosa
- I.2.3. Textos paralingüísticos
- I.2.4. Textos fonéticos

El método profundiza en el análisis de los textos poéticos y en prosa usados en composiciones, el cual debe examinar:

- I. Texto: significado, forma y sonoridad.
- II. Condición del texto: i) condición primaria y ii) fragmentaria.
- III. Estilo vocal: recitación sin alturación; recitación con ritmos prescritos; recitación con patrones de alturas no estriadas; y los casos de *Sprechgesang*: a) canto convencional con parámetros lexicales dominantes (canción silábica), b) canto convencional con parámetros musicales dominantes: canto con armónicos usando centro vocales derivados textualmente; y la voz como un instrumento percusivo usando fonéticas derivadas textualmente.
- IV. Legibilidad del texto: articulación clara, sobre articulación, articulación baja.
- V. Técnica relacional de música y texto: mimesis directa, mimesis desplazada, relación no mimética, asociación arbitraria, relación sintética, relación anti contextual.
- VI. Estatus relativo de cada medio: primacía textual, primacía musical, oscilación entre ambos medios.

Si bien es sumamente taxonómico, el esquema general de este método propone una sistematización del análisis de la relación compositiva e inmanente en que el texto se ha tratado musicalmente, y es por ello que se le presta atención en el Capítulo IV, en que se realiza el análisis de la puesta en música del poema de Neruda.

## **I. 7 Canon**

No se busca aquí hacer una crítica al *canon* musical o literario, tantas veces cuestionado, suplantado e incluso defendido. Quizás acaso se podría criticar el acto consciente de selección y preparación de un producto artístico para trascender, pero sin duda este es un pecado del cual adolecen tantos creadores que sería injusto apuntar con demasiado énfasis sobre Los Jaivas o a sus productores. Respecto a la resistencia al *canon*, Omar Corrado nos recuerda que:

En última instancia, es difícil pensar en la posibilidad de la inexistencia del (los) cánon(es), si los entendemos como el conjunto de *a priori*, de prejuicios –en el sentido hermenéutico– y tradiciones en los que se teje la trama de la cultura. Este núcleo tiene no sólo una cierta identidad teórica, sino, lo que es más importante, una eficacia experiencial, latente en la subjetividad y en la vida de todos (Corrado 2005: 14).

Asumiendo esta necesidad e incluso naturalidad de la existencia del *canon*, creo importante establecer cuáles son los elementos canónicos en *Alturas de Machu Picchu*, que confabularon en su repercusión.

Como investigador, músico y escritor, reconozco mi gusto personal por dichas obras, adhiriendo a López Cano, sobre la necesidad de partir del reconocimiento sobre las preferencias<sup>9</sup> personales del investigador (López Cano, 2011: 219-220), o sea, transparentar ésta variable crítica. Sin embargo, más allá de mis preferencias, creo que las respuestas apuntarán por ejemplo, a la gravitación universal de Pablo Neruda como imagen quitaescencial del poeta, a la importancia del poema y del *Canto General*, a su compromiso político, a la fecha y contexto de su publicación y a la contingencia internacional. Otras respuestas hablarán de la relectura de la historia precolombina, y la importancia simbólica de que una agrupación musical también chilena, desde el exilio europeo y plena de galardones, haya tomado estos versos, de entre todos los poemas posibles, para realizar esta “gran obra”, este “clímax” poético-musical, estilístico, instrumental, virtuosista, e incluso audiovisual.<sup>10</sup> Así podríamos seguir enumerando largamente las razones que podrían ser dadas para la relevancia de estas obras. Visto desde hoy, su actual relevancia es haberse impuesto en el Canon de la música popular latinoamericana. Por supuesto esto no sucede de una sola vez.

William Weber (2001 cit. Corrado 2005: 3) propone tres principios básicos constituyentes del canon musical: la maestría o el oficio, de donde surge la idea de grandes compositores; el papel cívico que las obras canónicas cumplen en la celebración del cuerpo político; y la autoridad moral, contra las depredaciones de la cultura comercial. Obviamente con la idea de grandes compositores, Weber se está refiriendo a la música de tradición escrita y académica, sin embargo estos tres principios son igualmente útiles para los casos de música popular, si nos permitimos una reinterpretación del tercer principio sobre la autoridad moral en relación a la cultura comercial, pues es necesario considerar para la música popular, que esta se da dentro de –ya sea en conflicto o no con– un sistema industrial cultural que tiene por definición un carácter comercial, lo cual también ha ocurrido así para la música de los “grandes compositores” ya desde comienzos del siglo XIX si no es que desde antes, no eximidos de las transacciones de sus obras.

---

<sup>9</sup> La primera vez que supe de *Alturas de Machu Picchu* fue gracias a un compañero de secundaria, que llevaba en su *walkman* un *cassette* blanco que decía en francés *Hauteurs de Machu Picchu*. Mi compañero me explicó que era como psicodelia andina, algo como Pink Floyd, pero chilenos y mucho mejores. Al colocarme esos audífonos por primera vez y escuchar esa música creo que, dicho en términos de Mandoki (2001:17), quedé para siempre prendado de ella.

<sup>10</sup> Por el especial televisivo protagonizado por Los Jaivas en Macchu Picchu en 1981.

Corrado se pregunta:

¿Cuál es la distancia temporal que habilita la canonización? ¿Se puede incluir en el canon a obras muy recientes, que apenas inician su circulación social?” (Corrado 2004: 10).

El etnomusicólogo estadounidense Philip Bohlman, propone que una música debe “durar”, y que para ello no hay nada tan eficiente como ser transformada en un texto, posible de ser analizado, controlado y de capturar parte de su poder:

Los textos son esenciales para la canonización porque reemplazan la temporalidad de la música como fenómeno oral por la atemporalidad de la música como fenómeno ontológico (Bohlman 1992: 202).

Para Bohlman una obra canónica no es otra cosa más que un “clásico”, un texto que está fuera de la historia, que su valor es “absoluto” para toda época en cualquier sociedad (Bohlman 1992: 203). A ello agrega algunas apreciaciones de interés para el caso de Los Jaivas, como que el folclore utiliza la edad como un criterio, vinculándose a un modelo anterior y valorizado. La apropiación de ese pasado tendría un fin discursivo de uso en el presente y proyectado hacia el futuro. Por último, señala Bohlman basándose en ideas del musicólogo norteamericano Richard Taruskin, el canon se debe replicar a sí mismo, fijando, legitimizando y diseminando ciertos textos, pues “los textos parecer ser canónicos por su sola omnipresencia” (Bohlman 1992: 204).

Por supuesto todo esto no dice nada sobre la “calidad del trabajo”, ninguno de esos requisitos *a priori* podría asegurar por sí solos un resultado determinado, pero quizás la articulación de todos ellos sí. No entraré en este asunto pues atiende a los problemas de valor y estéticos que no me he propuesto en esta investigación.

## **I. 8 Aspectos de las teorías de *lugar***

*“Se ha vuelto evidente que los medios visibles y audibles son esferas en las cuales las narrativas del lugar son generadas y articuladas. Estas pueden incluir asociaciones entre música y etnicidad, nacionalismo, clase y género -creando 'identidades' para individuos, grupos sociales e incluso para regiones completas” (Stokes, 1994, citado en Connell y Gibson, 2003:15).*

La música, y en especial la música popular genera narrativas de muy distinta índole, pero como afirma Martin Stokes, en la articulación de los *lugares*, las músicas han demostrado una enorme eficiencia, permitiendo fijar imaginarios e identidades incluso para lugares mitológicos, del pasado y actualmente

“vacíos”. Pese a que los trabajos a los que me referiré vienen de la sociología musical o la geografía política, y no están pensando en *lugares* “deshabitados”, creo que las ideas generales se pueden aplicar por igual en esta investigación.

*Alturas de Macchu Picchu*, como veremos más adelante,<sup>11</sup> es un poema que no trata solamente sobre la ciudadela altiplánica, sin embargo, la operación de musicalización de Los Jaivas, a través de su gran repercusión, parece haber fijado ciertas ideas sobre aquel *lugar*:

Para comprender qué se entenderá por *lugar* en este capítulo, como punto de partida tomaré las palabras del sociólogo mexicano Miguel Ángel Aguilar, quien define que:

“el lugar es algo que se puede nombrar, con lo cual se establece una relación diferente con éste por medio del lenguaje” (2012:121).

Esta definición es central para el caso, por colocar al centro la acción de nombrar relevando la función del lenguaje, como medio para la construcción de un lugar. Para Aguilar:

es factible pensar en el lugar no como algo ya dado sino intervenido por la acción humana, en la medida en que la valoración del lugar se vuelve parte integrante del mismo (2012:121).

La intervención de un *lugar* es, antes que todo una valoración, siempre crítica, que transforma un espacio en lugar, a través de un proceso de *lugarización* producido por múltiples actores. Dicho proceso puede ocurrir sobre un *lugar* real o imaginado. Lo importante es que es necesaria, previamente, una *narrativización* del lugar, en la que los sujetos definen su relación con lo *local*, en la cual, según Andy Bennet (2006:2), la música juega un rol importante, a las que se agregan otras manifestaciones culturales, como la literatura, las artes visuales, el cine, la artesanía y los relatos orales, que, entre otras, comparten dicho papel. Sobre esta multiplicidad de manifestaciones posibles asociadas a un mismo *lugar*, Bennet afirma que:

las autorías del espacio producen no una, sino que una serie de narrativas locales en competencia (2006:3).

Tales narrativas en competencia siempre existen, ya sea por los relatos orales de sus habitantes, o por la construcción de otros textos, como por ejemplo los medios artísticos, que pueden tener una finalidad más o menos explícita, pero que juntos conforman una idea compleja de *lugar*, nunca reducible a una sola narrativa coherente. Tomando como ejemplo el caso de Rapanui,<sup>12</sup> su valorización

---

<sup>11</sup> Ver Capítulo II.

<sup>12</sup> Rapanui o Isla de Pascua, un lugar que mantiene un conflicto de nombre y de idioma, reflejo de la tensión entre el

es tan múltiple, global y local a la vez, que es tan real su existencia física y cultural, como su existencia imaginada para millones de personas de todo el mundo, como un *lugar* mediado por la industria turística de gran escala, y la antropología megalómana. Así es como “la isla” puede ser el lugar de los antepasados, el de la música, un lugar en Chile, un vértice del triángulo de la Polinesia, el *lugar* más aislado del mundo, un enorme sitio arqueológico de inigualable valor como Patrimonio de la Humanidad, un excelente destino turístico para practicar el surf, o una pista de aterrizaje de emergencia para transbordadores espaciales de la NASA. Estas narrativas pueden estar o no en distintos grados de competencia, y por lo tanto de tensión y conflicto. Lo mismo ocurre en Machu Picchu, pues pese a su carácter supuestamente deshabitado, y quizás justamente por eso, la construcción de significado a su alrededor y su apropiación es especialmente compleja.

Según Aguilar un *lugar* posee tres aspectos fundamentales para ser pensado como una *locación significativa*:

El primer aspecto es la *locación*. Implica esto que puede ser ubicado a través de coordenadas; tiene una existencia material que se corresponde a un *dónde*. La segunda característica es el poseer un aspecto *local*, es decir, el entorno material para las relaciones sociales, la forma en la cual las personas realizan su vida como individuos. Se trata entonces del aspecto concreto del lugar. El tercer y último término es el *sentido del lugar*, y que se refiere al apego subjetivo que se tiene con él. Señala la manera en que un lugar es capaz de producir reacciones emotivas de las personas a partir de vínculos que se han establecido entre ellos, persona-lugar (Aguilar 2012: 123).

A partir de estos tres elementos que funcionan como requisitos, la *locación*, lo *local* y el *sentido de lugar*, Aguilar coloca el caso extremo del mar como lugar, el cual:

a pesar de su naturaleza cambiante y fluida, tiene localizaciones que poseen una compleja red de significados -prácticos, sociales, nostálgicos- todos conectados en la relación individual con el lugar (Aguilar 2012: 123).

Un *lugar* siempre debe ser construido, nunca es dado por gracia, aunque este sea heredado y esté cargado de una rica historia nacional o familiar, aunque sea algo tan cercano como la casa materna, siempre debe ser reinventado por el individuo y/o la sociedad, para que adquiera su propio *sentido de lugar*. Según Vergara, en su construcción intervienen:

los actores y sus interpretaciones, el tiempo, los usos del espacio, sus narrativas y una terminología

---

mundo polinésico, el occidental y el oriental.

particular que los nomina, cuyo valor precisamente recae en que le asignan ese carácter diferencial (Vergara cit. en Aguilar 2012: 140).

La adquisición de un *sentido de lugar* es definitoria para ser aplicado el concepto de *lugar* como filtro analítico al caso de *Alturas de Machu Picchu*, en tanto la cantidad de variables distintas que intervienen en él. No funciona de igual forma la idea de lo *local* en este caso. Si bien ya hemos definido *lugar* en términos que permiten su construcción conceptual, no por ello se desprende directamente la posibilidad de un sentido de localidad. En definición de Arjun Appadurai lo local es:

algo primariamente relacional y contextual, en vez de algo espacial o una mera cuestión de escala. Lo entiendo como una cualidad fenomenológica compleja, constituida por una serie de relaciones entre un sentido de la inmediatez social, las tecnologías de la interacción social y la relatividad de los contextos (Appadurai 2001: 187).

Es lo relacional, lo fenomenológico social, lo que falla en la visión arqueológica y de cualquier arte que se ha construido sobre Machu Picchu. La localidad no es reconstruible ni reinventable, ni siquiera la poesía puede hacerlo.

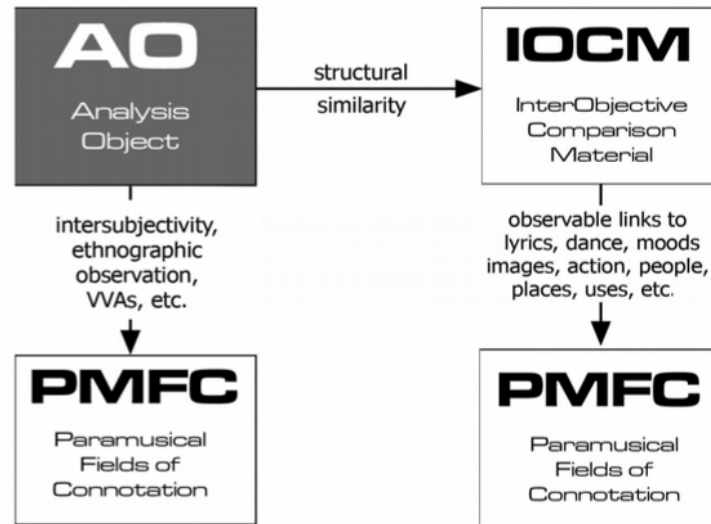
### **I. 9 Música Popular: Philip Tagg**

He hecho énfasis en distintos pasajes del texto en que mi interés se enmarca dentro de la música popular, no porque crea que se trata de una música que se rige por otras “leyes” que la música académica o de tradición escrita, sino que todo lo contrario, porque pienso que se trata de lo mismo, de música. La aclaración que hago es que en las investigaciones sobre poesía y música, los casos de estudio de musicalización de poesía en música popular son sorprendentemente pocos.

No pretendo aquí hacer una revisión acabada de los estudios en música popular, pues el campo es amplio y se ha desarrollado mucho en las últimas décadas, a partir de la formación de la IASPM: IASPM, acrónimo de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, nacida a partir de los cambios paradigmáticos de la musicología a comienzos de los ochenta. Muchos musicólogos desde entonces se han volcado a la música popular. La mayoría de ellos desde la antropología y la sociología, para concentrarse más en comprender la función social de la música, que en el análisis de su texto. Simon Frith, por ejemplo, se ha instalado como un teórico de la música popular desde la vertiente sociológica, y desde ahí ha hecho su aporte al problema de música vocal (Frith 1989).

Es entonces necesario traer a este inventario teórico y metodológico, las propuestas del

musicólogo Philip Tagg, quien ha sido central en dicho proceso (Tagg 1982), llamado también de la Nueva Musicología, que ha buscado relevar a las músicas populares, masivas, mediales y/o urbanas contemporáneas como un objeto de estudio fundamental para la investigación del presente y el pasado cercano, tanto desde el análisis del texto musical como de las relaciones que la sociedad y los individuos establecen con sus músicas.



Esquema I.3: modelo de análisis interobjetivo e intersubjetivo de Philip Tagg. Fuente Tagg 2012.

El modelo de análisis planteado por Tagg (2012: 238), busca identificar e interpretar elementos estructurales en la música que cargan con significado musical. Para ello propone una vía intersubjetiva y una interobjetiva. El procedimiento intersubjetivo es aquel que establece una similitud compartida en las respuestas a la música de varios seres humanos –línea vertical en Esquema I.3–, mientras que el procedimiento interobjetivo establece una similitud compartida en las se trata de un procedimiento intertextual.

Con este material como base y una audiencia de algunas personas, se deben aplicarlos siguientes pasos de análisis grupal:

- I. Audición de 1 minuto de dos canciones para escoger una de las dos grupalmente (sin información previa);
- II. Audición completa de la canción tomando nota personal de todas las asociaciones que genera esa música;
- III. Intercambio impresiones de todo tipo, asociaciones musicales y “extra” musicales;
- IV. Escucha reducida de fragmentos de 5 a 10 segundo para segunda impresión;



V. Entregar anotaciones del grupo al exponente de la canción;

VI. Resumen del exponente.

A estos pasos, se deben sumar las instrucciones vertidas por Tagg en su documento *Description of Assignment*,<sup>13</sup> cuya principal tarea es la realización de un Diagrama Gráfico de la pieza musical, la cual debe contener al menos (i) grilla temporal; (ii) grilla formal; (iii) eventos paramusicales (cuando se aplique) y (iv) una grilla de ocurrencia musemática. Este último punto es el de mayor interés, en cuanto permite identificar musemas importantes en la obra y especular sobre cómo éstos producen significado. Asumiendo el concepto de musema como “una unidad mínima de significado musical” (Tagg, 2012: 234), sin restricciones tímbricas o, más en general, diacrónico/sincrónicas (ver discusión sobre la definición de musema de Seeger en Tagg, 2012: 232), en los diagramas se marcan una serie de eventos sonoros, de los cuales se puede desprender una lista musemática.

La metodología propuesta da gran importancia al bagaje cultural en la música popular universal, aquello que Tagg llama la interobjetividad, para lograr comparar y encontrar aquellos objetos sonoros y estructuras que se identifican en un caso de estudio, propone al mismo tiempo que el análisis contemple una dimensión de recepción social (intersubjetiva), al menos en lo que un grupo de personas puedan connotar de la audición del objeto de análisis. Este tipo de método intersubjetivo no fue aplicado directamente en esta investigación, excepto para el tema *Águila Sideral*, el cual se desarrolló durante el seminario “Hacia una musicología para la vida cotidiana”.<sup>14</sup> Las conclusiones de esta experiencia son sumadas al análisis del tema presentado en el Capítulo IV.

Es cierto que el concepto de musema peca de un importante grado de estructuralismo, y en particular al aplicarlo a la música vocal, en cuanto a sus similitudes con el heterosigno de González Martínez. Sin embargo es de utilidad en la medida que permite el marcaje y el anclaje de algunos puntos cruciales en cada tema y entre los distintos temas del disco.

---

<sup>13</sup> Tagg, P.; Introduction to the Semiotic Analysis of Popular Music, (Module code MUSI511) [Description of Assignment, http://tagg.org/teaching/analys/semiomaass.html](http://tagg.org/teaching/analys/semiomaass.html), consultado el 13/10/2013

<sup>14</sup> Profesor Philip Tagg, Seminario – Taller de Análisis musical “Hacia una musicología para la vida cotidiana”, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 19 al 23 de agosto de 2013. En particular se trataron los siguientes grandes temas: *La importancia de la música, Estudios musicales y reforma terminológica, y Semiótica musical: Teoría y Método*. Estos son parte de los temas resumidos en su último libro *Music's Meaning* (Tagg, 2012).

## I.10 Cierre de Capítulo

En el presente capítulo se ha desplegado un marco conceptual y epistemológico amplio, asumiendo ciertos riesgos de caer en el eclecticismo epistemológico que critica López Cano. La intención principal ha sido discutir algunos conceptos teóricos clave sobre los que se desarrollará esta investigación, aunque no todos estos conceptos aparezcan explícitamente utilizados en la metodología aplicada finalmente.

Esto quiere decir que conceptos como hecho musical y semiósfera, discutidos al comienzo del capítulo, son importantes como marcos omnipresentes en la investigación, pues han guiado el diseño metodológico aplicado al caso de estudio, aunque en sí mismos no sean recetas de pasos a seguir. Estos conceptos permiten comprender la inclusión de fuentes teóricas y voces tan diversas. Ambos conceptos fueron fundamentales para comprender que el estudio de este caso de musicalización de poesía debía considerar dimensiones que le son propias a sus características, tales como la importancia del canon literario y musical, y el proceso de lugarización de Machu Picchu a través del disco estudiado, entre otras dimensiones posibles que no serán desarrolladas en esta tesis.

Otros conceptos serán directamente aplicados en el método: estilo musical, tópico, expansión y écfrasis, son poderosos artefactos que sí operarán directamente en el análisis de la música, bajo el entendido de que la puesta en música es un proceso crítico tanto por parte de quienes lo producen como de lo reciben.

Se debe destacar la importancia de la lectura de los trabajos del musicólogo Rubén López Cano, profusamente citado en este capítulo. La influencia de su trabajo se debe al enorme esfuerzo comprensivo de sus textos sobre semiótica de la música en general y por encontrarse en la avanzada de la investigación teórica interdisciplinaria en música, en especial en los estudios de tendencia cognitiva. En particular para este trabajo, su tesis doctoral de 2004, representa una irreemplazable ventaja por el esfuerzo sintetizador y crítico respecto de las teorías semióticas en torno a la música vocal, lo cual permitió presentar un panorama al respecto en pocas páginas, que en mi opinión es importante para poder saber desde dónde parte esta investigación en cuanto al análisis de la musicalización del poema de Neruda.

La invitación ahora es a sumergirse en los mundos del poeta y de los músicos, con énfasis a los periodos de producción de *Alturas de Machu Picchu*. Más adelante, en el Capítulo IV, volveremos con la aplicación concreta de los marcos conceptuales presentados aquí, sumados a la comprensión del contexto del caso de estudio.

**Capítulo II**  
**Pablo Neruda – Canto General**



## Capítulo II: Pablo Neruda – Canto General

Pablo Neruda es un nombre demasiado gravitante para la literatura chilena, una súper estrella de la literaria universal, un clásico del siglo XX. No es aquí donde discutiré o pondré en cuestión dicha estatura, sino que más adelante, al discutir los problemas ligados a los estudios del canon, pues es importante dimensionar para este análisis, la relevancia universal y múltiple en la literatura del siglo XX de la figura de Neruda como el Nobel, el político, el embajador, el coleccionista, el poeta. Sin embargo, la siguiente aproximación a sus aspectos biográficos no parten necesariamente desde la admiración al modo de los “nerudianos”, pero sí de los textos de sus más destacados estudiosos, fuentes principales, junto obviamente con su obra literaria, para los aspectos que presentaré sobre el poeta.

Debido a su impacto y reconocimiento, la cantidad de obra académica, literaria, e incluso musical, fotográfica, cinematográfica y pictórica, en torno a la poesía y la figura de Neruda es inabarcable, incluso para los dedicados a ella a tiempo completo. Sus estudiosos se reparten por todo el mundo, en todas las lenguas y desde las más diversas fronteras políticas e ideológicas.

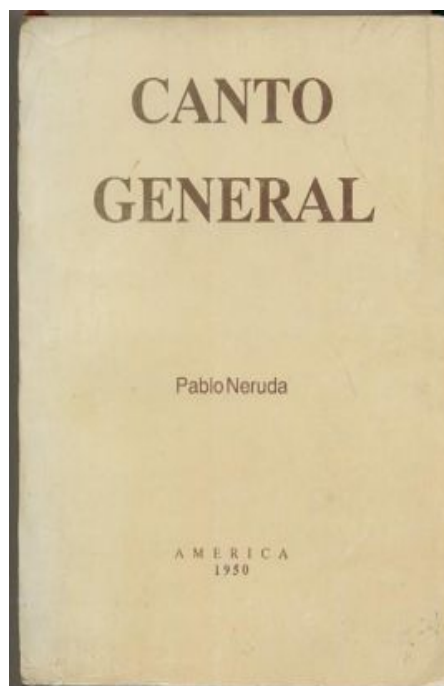


Imagen II.1: portada de la primera edición de *Canto General*, 1950.

Para poder abarcar con alguna profundidad algún aspecto de la figura de Neruda, este capítulo abordará los estudios y obras relacionadas al periodo *Canto General*, el cual está circunscrito principalmente a la vida del poeta durante la década de 1940, desde su regreso a Chile hasta su exilio y

la publicación de su libro. En particular lo relacionado con la producción, manejo “material” del lenguaje, e impacto e interpretación del citado libro. Pese a que ni aún mediante este corte temporal, es posible afirmar que toda la literatura especializada haya sido visitada, se ha revisado un conjunto de autores relevantes y autorizados en Neruda, que escribieron en algún momento sobre el periodo de interés.

Las referencias más importantes en torno a *Canto General* y más específicamente a *Alturas de Macchu Picchu* aparecieron, principalmente, en torno a dos periodos. El primero es en 1972 cuando en los *Anales de la Universidad de Chile* se publicó un número especial dedicado al poeta, en el contexto de su reciente Premio Nobel, otorgado por la Academia Sueca en 1971. El otro periodo importante de publicación de trabajos académicos en que es resaltado *Canto General*, es para su centenario en 2004. Sin embargo antes de 1970 ya Hernán Loyola, su gran estudioso, había escrito sus artículos seminales sobre Neruda. Otros trabajos se publicaron a mediados de la década de 1980, y se siguió publicando sobre el tema después de su centenario. La revisión que sigue intenta cubrir los distintos énfasis dados por dichas investigaciones, pero con el claro filtro del interés por los aspectos del poema que se transmitieron o que se omitieron en la musicalización realizada casi cuarenta años después por Los Jaivas.

## **II.1 Pablo Neruda (Parral 1904 – Santiago 1973)**

El legado biográfico y autobiográfico del poeta también es amplio. Se debe destacar su autobiografía *Confieso que he vivido*, junto al trabajo central de Hernán Loyola, principal estudioso chileno de su obra y figura, y el libro *Neruda* de Volodia Teitelboim. En estos textos se puede encontrar la cronología más completa posible de la vida, la obra y la interpretación de ambas.

El 31 de octubre de 1943, viajando por los países de la costa del Pacífico, de regreso desde México para asentarse nuevamente en Chile, Neruda fue invitado a visitar Machu Picchu. Casi dos años después, entre agosto y septiembre de 1945, siendo senador de la República con el apoyo del Partido Comunista, escribe en Isla Negra *Alturas de Macchu Picchu*, publicado en 1946, previa e independientemente a *Canto General* (Loyola 1964: 14-15).

Otro hecho importante del mismo periodo, lleno de sucesos para el poeta por lo demás, es el ingreso oficial al Partido Comunista de Chile en julio de 1945, con posterioridad a su elección como senador. También en 1945 obtuvo el Premio Nacional de Literatura e inició la legalización definitiva de su pseudónimo. Escribió en 1946 el poema "Las Flores de Punitaqui" que también se recogió en *Canto*

*General*, el cual “muestra un curioso paralelismo y una suerte de desarrollo aplicado respecto de los motivos claves que estructuraron Macchu Picchu” (Loyola 1964: 15).



Imagen II.2: el poeta en tiempos de la clandestinidad. Fuente: [www.nerudacantogeneral.cl](http://www.nerudacantogeneral.cl)

A todo este contexto de “grandes logros” de Pablo Neruda, siguió uno de los periodos más difíciles de su vida y probablemente más marcadores. En 1948, el presidente en ejercicio Gabriel González Videla promulga la Ley N° 8987, de “Defensa Permanente de la Democracia”, conocida también como la “Ley maldita”, que tuvo por finalidad proscribir la participación política del Partido Comunista de Chile, inhabilitando de sus cargos a regidores, alcaldes, diputados y senadores electos. A partir de ese momento Neruda pasa a la clandestinidad y debe abandonar Chile cruzando la cordillera de Los Andes a caballo, gracias a una compleja red de protección.

## **II. 2 Canto General**

*Canto General* es un libro extenso, compuesto por 231 poemas y más de 15.000 versos.<sup>15</sup> Fue publicado por primera vez en México en 1950, y en circunstancias del exilio de Chile de Neruda. *Canto General* se transformó en un nuevo punto de partida para la izquierda latinoamericana, ya no oponiendo la lucha entre la burguesía y el proletariado al interior de cada sociedad o país, sino que reforzando la idea de una Latinoamérica hermana y unida en una única lucha antiimperialista.<sup>16</sup>

En particular tres aspectos, íntimamente entrelazados, serán resaltados aquí por considerarse importantes para los objetivos de esta investigación, en torno al análisis de la musicalización del poema *Alturas de Macchu Picchu*. El primero será el carácter de tránsito que significa este libro en la

<sup>15</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Canto\\_General](http://es.wikipedia.org/wiki/Canto_General), consultado 20131107

<sup>16</sup> Conversación con el profesor Jorge Martínez Ulloa. Junio de 2012.

producción literaria de Neruda. El segundo aspecto será el carácter épico del libro, y como tercer punto, su autorreferencialidad.

Su lugar en la obra de Neruda es central pues es donde se considera cristalizada la transición poética hacia el interés por Latinoamérica, y en especial hacia una temática de contenido más explícitamente política. Según Francisco Gallegos “se trata de que el poeta ha descubierto que la realidad en que vive no es naturaleza, sino también historia”, y de “la conversión de una poesía ensimismada en una poesía social” (Gallegos, 2010: 61). Con distintas variantes, otros autores también destacan este tránsito. Saúl Yurkievich, en un afán algo más crítico señala que:

Cuando canta la actualidad, cuando atestigua sobre los males de América, depone sus pretensiones estéticas o las subordina en función de sus deberes de militante político, es decir de exigencias ajenas al texto..... La oscilación entre exigencia estética y reclamos del militante lo condenan a una contradicción irresoluta (Yurkievich, 1972: 131).

Esta “subordinación” es un aspecto delicado y crucial en el juicio literario que se ha construido sobre Neruda. Para los poetas y críticos más puristas, tiene atisbos utilitarios y pragmáticos en desmedro del lenguaje desbocado que ofreció en *Residencia en la Tierra*. Para Enrique Lihn:

Es el Neruda del discurso delirante el que nos interesa .... Es la expresión del lenguaje o la palabra poética en el lenguaje la que se quiebra en un cierto punto de esta obra ...y que no se pierde en la montaña retórica llamada Macchu Picchu ... revestida del relleno de los tropos que encandilan o deslumbran, pero no iluminan (Lihn en Fariña 2004: 11).

No es de extrañar que las siguientes generaciones de poetas jóvenes chilenos suelen reconocer como cúspide al Neruda de *Residencia en la Tierra*, mientras que *Canto General* es un libro extraño para los poetas chilenos posdictadura, un libro que debe ser trastocado y leído desde la posmodernidad, para de algún modo “rescatarlo” (Fariña 2004:10-12).

Pero por otra parte, el lenguaje más directo y conectado con la realidad e historia americana significó un acercamiento a un público lector masivo no especializado en poesía, pero sí sumamente sensible al movimiento político y social en el cual estaba embargada Latinoamérica. Al respecto Soledad Fariña señala:

Para muchos de sus críticos, *Canto General* es una obra previsiblemente dispareja.

Al sumergirse en la historia prehispánica e intentar unir su destino al de los pueblos actuales, Neruda llega, en *Alturas de Macchu Picchu*, a la plenitud de su expresión iniciada en *Residencia en la Tierra*, obra



que había sido, para muchos, la culminación de su voz. Pero el *Canto General* también se construye en la denuncia y el compromiso social, y en esas oportunidades se reviste de una voz asertiva, sin contradicciones (retórica, populista, para algunos de sus críticos) (Fariña 2004: 10).

Pese a la visión crítica de este libro, nadie señala que en *Canto General* Neruda haya abandonado o privilegiado una expresión por la otra, sino que ambas están presentes, y de ahí su carácter transitivo:

Realidad, percepción y expresión cambian de una poética a otra. La una presenta un mundo permanente, natural a través de una visión mítica, primitiva, arcaizante y mediante un lenguaje metafórico, oscuro, oracular; la otra presenta un mundo histórico, social, progresivo, a través de una visión no personal, que se quiere objetiva, y mediante un lenguaje claro y unívoco (Yurkievich, 1972: 112).

Estrechamente ligado con lo anterior está el segundo aspecto a considerar en *Canto General*, su carácter épico. Una forma literaria que Neruda habría decidido adoptar para su gran empresa poética. De ahí que se hable no solo de lo épico, sino también de lo profético, fundacional e incluso teológico del libro. Goic lo compara con el poema imperial de Ercilla, por tratarse de la representación de la lucha entre el poema y el mundo que aspira a conocer y dominar:

La conciencia del hablante épico nerudiano tiene algo de énfasis fundacional y creador de mundo que tiene el narrador en el poema de Ercilla. La ambición nerudiana se cumple en la tentativa de proveer de un rostro y de un nombre a la realidad americana (Goic 1988: 153).

Aquí Goic resalta lo fundacional de *Canto General*. El poeta como un bautista, un insuflador de vida, lo cual ha sido resaltado, entre otros, por Teitelboim:

Neruda tenía el propósito de nombrar todas las cosas que había visto y conocido, de abrazar con su palabra cuanto mundo pudiera, como si él lo descubriese y tuviera que nombrarlo de nuevo. A veces eso le daba la sensación de estar recomenzando siempre variaciones sobre el mismo poema (Teitelboim 2000: 150).

Este y otros aspectos de lo épico son señalados por Eliana Rivero, al intentar matizar dicho carácter insertando consideraciones sobre el lirismo que aflora, al menos en *Alturas de Macchu Picchu*:

la función de su hablante como cantor de su pueblo, y como figura que asume en sí la colectividad de lo mitificado y lo recordado para darle voz propia a través de su inspiración, su conciencia histórico-política y su voluntad de rescate. He ahí lo que generalmente se señala como épico (Rivero 2004: 65).

Por su parte Francisco Gallegos habla del *Canto General* como una *Teodicea*, un génesis nerudiano “que sitúa la justificación del sufrimiento humano en la restauración de un Paraíso perdido” (Gallegos 2010: 65), un paraíso que podría ser la sociedad comunista, o para un ser primigenio, el hombre americano:

Teodicea será, pues, el modo sobre el que esos autores incorporan los elementos perdidos en la laicización de la vida cotidiana, exhibiéndolos en la dualidad sujeto-objeto. Y posiblemente este carácter que desciende del romanticismo, se propague en las representaciones del marxismo (Gallegos 2010: 63).

Lo interesante de la propuesta de Gallegos es el reemplazo del universo del cristianismo por el del marxismo, pero utilizando una matriz mitológica similar. Según Gallegos, Neruda:

Es consciente de que el continente no se ha despojado por completo de su religiosidad, que en muchas ocasiones tiene el tinte de popular; hacia ellos también quiere llegar en su poesía, motivo por el cual, se arguye, utilice los medios globales del cristianismo a la sazón romántica, como instrumento de acercamiento (Gallegos 2010: 84).

Pero aunque *Canto General* no sigue los cánones ortodoxos de la épica clásica, por distintos motivos, por su alcance y actitud más que por cualquier adherencia a reglas clásicas, pareciera mantener el carácter épico:

La densidad metafórica, la reiteración de los mismos módulos imaginativos, de los mitemas básicos hace que el texto no pueda leerse como relación de hechos, como crónica o epopeya históricas. Las acciones están revueltas, enmarañadas, invadidas por la turbulencia imaginativa que remite el acontecer humano a instancias mitológicas, a las fuerzas cosmogónicas (Yurkievich, 1972: 126).

Pese a la relativización que hace Yurkievich, debido principalmente a la no linealidad narrativa del libro, su carácter épico es un acuerdo en muchos autores, aunque con distintos énfasis. Para Ricardo Ferrada:

El aporte teórico de Neruda ..... se sintetiza en el diseño de ese Canto General, que adquiere las características de un gran libro épico, cuyo espacio fundador es la geografía y la historia americana; sin embargo, es una épica en la que se establece un hablante, un Yo que no sólo se mueve en un gran espacio, sino que traspasa sus propios orígenes a su voz, para asentarse en el encuentro con una realidad y un tiempo mítico (Ferrada 1998).

Aquí nos encontramos con el Yo nerudiano, que para Ferrada es un aporte a esta forma épica en la

poesía, aportando así a lo revuelto y enmarañado en la estructura del libro, como señala Yurkievich, lo que conecta con el tercer aspecto a discutir, la autorreferencialidad, la cual será trabajada en concreto para *Alturas de Macchu Picchu*.

### II. 3 Alturas de Macchu Picchu

El poema se publicó por primera vez en 1946, antes de integrar la primera edición de *Canto General* en 1950; después de esa fecha ha seguido teniendo una existencia independiente de la obra total en ediciones de lengua española, bilingües y traducciones.

*Alturas de Macchu Picchu* es el segundo poema o sección del libro, compuesto a su vez por doce cantos numerados (sin título) y 423 versos. Hernán Loyola observa sobre la estructura del poema que:

divide el discurso en dos zonas que, en primer lugar, contraponen dos sistemas de autorrepresentación de Pablo: uno es operación de su memoria (zona I: fragmentos i-v), el otro se refiere a su experiencia actual (zona II: fragmentos vi-xii). Pasado del yo en la zona I, con dominio de verbos en pretérito, y presente del yo en la zona II. La dicotomía pasado/presente se propone exaltar el momento actual de la trayectoria de Pablo, en cuanto momento de consolidación y de renacimiento del yo, al confrontarlo con su historia precedente que es textualizada como memoria crítica de un extravío (Loyola citado en Rojo 2004: 110).

Estas divisiones del texto por aspectos formales y tema o acento temático, han sido discutidas por otros autores. Según Marina González Becker es el canto V el que articula las dos grandes zonas del poema, la travesía de búsqueda de la primera parte y su llegada al monumento incaico, que ocurre en el canto IV (González Becker 2004: 3). Grinor Rojo propone una interpretación más psicoanalítica de la estructura del texto, en un texto en que analiza el vínculo entre *Residencia en la Tierra* y *Alturas de Macchu Picchu*, preguntándose por el *locus* de enunciación:

¿Desde dónde, no sólo geográfica sino existencialmente, dice el poeta de *Alturas de Macchu Picchu* sus frases? (Rojo 2004: 109)

Para Goic, el análisis de la estructura del poema se articula en torno al tema de la muerte (al igual que para Rodríguez, 1964; Loyola 2004; y Goic 1988), pero de forma no tan ordenada como lo han propuesto otros autores:

no es legítimo consignar, como se hace regularmente, que los cantos I a V constituyen una serie de

consideraciones sobre la muerte, pues estas se prolongan más allá hasta el canto VIII, por lo menos. Lo mismo puede decirse de la lamentación del hablante, que centrada en el canto VI prolonga sus motivos hasta el canto XII y final. Otro tanto acontece con el panegírico que se desarrolla especialmente en el canto IX, pero que es patente en los cantos VI o X. La consolación, por su parte, se anticipa en el canto VII y en el VIII y se desarrolla finalmente en los cantos XI y XII con que termina el poema (Goic 1988: 154-155).

Para Goic entonces la temática y estructura del poema es más cíclica que teleológica, en coincidencia con las apreciaciones de Yurkievich sobre las reiteraciones y “acciones revueltas” en *Canto General*. Para estos dos autores, ni el poema ni el libro serían narraciones tan lineales como se las ha descrito. Según el crítico Jaime Valdivieso, existe una tensión en esta materia, que resulta una hipótesis atendible en la experiencia de la lectura del poema:

Tal vez la auténtica contradicción del poema se halle a otro nivel: es la que existe entre el tiempo cíclico, circular, propio del mito y de la cosmovisión de los pueblos precolombinos e indígenas, y el tiempo lineal, irreversible de la historia como progreso que postula el marxismo (Valdivieso 1991: 307).

Dos aspectos serán profundizados aquí. El primero será la autorreferencialidad, como ya se anunció más arriba, mientras que el segundo será la categoría de *lugar* en el poema. Estos aspectos se desarrollan aquí por su conexión con el análisis que más adelante se realizará de la musicalización de Los Jaivas.

En su conferencia sobre la autorreferencialidad de Neruda, Loyola entrega su interpretación analítica sobre *Alturas de Macchu Picchu*:

La significación del poema radica en el hecho de reflejar el punto culminante de una encrucijada dialéctica, la resolución final de una etapa del proceso interior que venía viviendo Neruda y, al mismo tiempo, la apertura de una nueva etapa. Balance y rumbo nuevo. A través de una condensación lírica, admirablemente concebida y realizada, Neruda registra el momento en que hace un alto en el camino de su conciencia, el instante en que se sumerge hasta el fondo de sí mismo para tomar un poderoso impulso hacia adelante. Porque no es casual que *Alturas de Macchu Picchu* implique, inclusive en la disposición de sus partes, una suma sintética de revisiones hacia el pasado y de propósitos hacia el futuro, un examen de todos los aspectos que conformaban su situación vital en ese tiempo: a) su pasado personal, herido por la angustia de sentir la omnipresencia de la muerte y la desintegración de las cosas, por el horror frente al transcurso discontinuo del tiempo, por la incomprensión del sentido

histórico del hombre; b) el descubrimiento de su filiación americana, lo cual se refleja en la elección de Macchu Picchu como escenario del poema; c) el reconocimiento de la Patria del hombre, del territorio histórico-natural que buscaba para fecundar su vida-poesía, para comprender y superar la muerte; y d) la aceptación integral del combate, en la poesía y en la vida, en el arte y en la política, y el propósito de contribuir con su canto a las luchas actuales de los pueblos de América en su enlace con las luchas del pasado (Loyola, 1964:14-15).

Loyola propone una explicación del poema como un punto de inflexión crucial en la vida y obra de su autor. Sostiene que con *Canto General*, Neruda abandona una autorreferencialidad vinculada a sus grandes influencias de autores como Walt Whitman por un lado, y los poetas malditos franceses, por el otro. Si bien Loyola explica que existen restos de este ombliguismo romántico en *Alturas de Macchu Picchu*, destaca que en general es un vuelco hacia afuera, y para el interés del tema aquí tratado, hacia el territorio y la mirada americanista y política que caracteriza la segunda mitad de su vida escritural.

Loyola también señala que Neruda escoge Machu Picchu como escenario de su epopeya, lo cual se relaciona con la performatividad del texto, como una cualidad del discurso que permite no solo estudiar las acciones o las obras, o sea las performances, sino que todo aquello que estas permiten que suceda (Madrid, 2009).

Neruda, en efecto, estaba haciendo un recorrido americanista, recopilando rasgos culturales materiales e inmateriales; era un coleccionista de objetos, de ahí que sus tres casas-museos en Chile tengan ese carácter de artes decorativas o gabinete de curiosidades. En *Canto General* no solamente está Macchu Picchu, además de largos pasajes dedicados a personajes claves de la historia colonial e independentista americana, también se construyen otros *lugares*. Así es el caso de los poemas dedicados a la Araucanía, a Valparaíso, a México y a Bolivia, entre otros. *Canto General* puede pensarse como una epopeya poética fragmentaria que persigue la canonización de América, y para ello, el poeta cual “pequeño dios”, va nombrando y narrando.

En el poema, Machu Picchu funciona como signo, como ese lugar de llegada del ser ensimismado, el escenario donde el poeta alcanza su inflexión. Pero lo que produce el poema, su performatividad, no se detiene allí. Inevitablemente, haya sido o no la intención, el poema reconstruye un *lugar*. La elección del sitio no está libre de referentes, y el tono épico del poema y del libro necesita de un lugar de tal envergadura:

Las ruinas de Macchu Picchu se presentan como las de Pompeya o Herculano: son ciudades que han sido literalmente congeladas por la muerte (Cros 1971: 172).

Esta asociación es importante porque iguala la grandeza de la antigüedad americana a grandes hitos de la historia europea. Décadas después Los Jaivas grabarán su disco y filmarán su performance en Machu Picchu, obra audiovisual que será vinculada inmediatamente con *Pink Floyd Live at Pompeii*.

Según John Felstiner:

El poeta emprende entonces la búsqueda de un pasado genérico, más amplio de horizontes, rehace el camino hacia un sitio, una construcción humana que sea la amalgama de hechos y actores de esos hechos. La geografía y la historia en una sola unidad (Felstiner 1971: 181).

Eliana Rivero afirma:

El "águila sideral", el "bastión perdido" y la "viña de bruma" apuntan hacia una interpretación de Machu Picchu como una altura guarnecida de vidas, que fueron defensoras de la ciudad incásica, y esfumadas tanto ellas como el baluarte en la niebla de un pasado desconocido y un presente indiferente (al menos en los años en que Neruda creó su poema) (Rivero 2004: 63-64).

Ideas como "altura guarnecida de vidas", "esfumadas" y "niebla de un pasado desconocido", son parte del producto de la performatividad del poema. Con esas ideas se reconstruye el lugar, sin embargo no abunda, dentro de los estudios que se preocupan del poema, la preocupación por la reconstrucción de Machu Picchu en el imaginario americano en cuanto un *lugar*, a través de la performatividad de los versos de Neruda. Algo de lo cual intentará hacerse cargo esta investigación.

Otra investigación que merece ser recogida, es la del crítico literario argentino Noé Jitrik. Su ensayo *Alturas de Machu Picchu: una marcha piramidal a través de un discurso poético incesante*, de 1982 tiene un carácter profundamente lingüístico y por lo tanto estructuralista, y pese a su público compromiso político y de solidaridad con Chile, su artículo dista mucho del tono nerudiano de muchos otros, preocupándose de lo que él considera la materialidad del texto. Sería interesante saber si publicó su trabajo habiendo escuchado el disco de Los Jaivas. Jitrik postula la importancia del *dos* como elemento estructurador de gran cantidad de pasajes en el poema, generando –habla de su papel generativo– fórmulas simples que funcionan como núcleos básicos:

"Del aire al aire" pero también resulta de dos términos la fórmula "entre las calles y la atmósfera" así como "llegando y despidiendo", "mano turbulenta y dulce", "mátala y agonízala", "el ser como el maíz" (Jitrik 1982: 545).

Veremos al internarnos en la operación musical de Los Jaivas si esta o las otras tesis propuestas sobre el poema *Alturas de Macchu Picchu*, fueron recogidas por los músicos como parte de su performatividad, si acaso estos pudieron o no leerlas, y si tomaron opciones frente a ellas.

#### **II.4 Musicalizaciones de *Canto General***

La investigación que el musicólogo chileno Rodrigo Torres realizó a comienzos de la década de los ochenta, es un punto de partida fundamental para comprender el impacto de Neruda en la música chilena del siglo XX. En el texto de Torres, titulado *Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena*, no solo se encuentra un importante compendio de las obras musicales chilenas basadas en la poesía de Neruda, sino que también postulados importantes para comprender su resonancia en la producción musical, como un “agente dinamizador y renovador de la órbita del arte y cultura chilenos e incluso latinoamericanos de los últimos 50 años” (Torres 1983: 162).

Dentro de la vida del *Canto General* destacan las relaciones musicales que se han hecho de él. Estas son parte de su performatividad, de aquello que potencialmente permite el texto. Las características que más arriba se han resaltado tanto del libro como del poema, lo épico, la autorreferencialidad, la inflexión hacia un lenguaje más directo y comprometido, la construcción poética de lugares, personajes y hechos históricos, tienen relación directa con las musicalizaciones encontradas.

Pero también las características formales de la escritura de Neruda, al menos en dicho periodo son importantes, como lo que señala Yurkievich para comprender sus posibilidades de musicalización:

Neruda es un poeta visionario, es decir movido por una voluntad de representación, de figuración, por un afán icónico, afán de transmitir imágenes. La poesía no constituye para él un objeto y objetivo autónomos, una entidad autosuficiente, autorreferente, sino un medio para comunicar mensajes que nos remiten a instancias no textuales. Neruda no es un formalista, nunca se detiene demasiado en lo verbal intrínseco. Siempre apunta a realidades, es decir evidencias subjetivas u objetivas, personales, naturales, sociales, de las cuales su palabra es signo, signo que significa en función de su proximidad o fidelidad con respecto a lo significado (Yurkievich, 1972: 111).

Al decir “formalista”, se quiere decir que el poeta no postula el lenguaje solo por el lenguaje, sino que entiende a la poesía con un fin comunicador, más allá de un mensaje que comunica su propia autonomía. Según Torres su búsqueda por llegar al público directamente con sencillez, por integrar las artes y los grandes temas a lo cotidiano, su realismo y americanismo, su concepción del artista

latinoamericano, son aspectos que influyeron en todas las disciplinas artísticas, y en especial en la música (Torres 1983: 163).

Sin embargo Neruda conoció bien las formas. Aunque décadas antes haya abandonado la poesía métrica, dominó las formas clásicas, especialmente de la poesía española, la cual conoció muy de cerca. Aunque Neruda fue un poeta más visual que musical –constructor de grandes imágenes– no por ello carece de una sonoridad propia y de un ritmo interno en su escritura. Aunque *Alturas de Macchu Picchu* está escrito por completo en métrica libre, en muchos pasajes se puede identificar un centro métrico hacia el endecasílabo, como una posible atadura rítmica y sonora del poeta, que puede haber conspirado positivamente para su musicalización. Este tipo de características, como otras que serán desarrolladas más adelante (ver Capítulo IV), pueden ser determinantes en el tipo de traducción intermedial que se realizó.

En cualquier caso Neruda habría sido premiado por sus lectores, sus críticos y por supuesto también, por los músicos, por su compromiso comunicativo y por sus características formales, tomando sus poemas para componer gran cantidad canciones de mensaje directo, aunque también su poesía fue material para compositores académicos con obras de mayor envergadura instrumental y formal, en definitiva mayor abstracción (Torres 1983: 162, 173). Más de cien poemas de Neruda habrían sido musicalizados por compositores chilenos hacia la fecha que informa Torres, según quien se puede hablar de un grupo de *compositores nerudianos*. La mayoría de ellos desarrollaron su actividad fuera de Chile, de forma análoga a los escritores del boom latinoamericano “con sede en Europa” (Torres 1983: 199-201). Estos compositores son Roberto Falabella, León Schidlowsky, Gustavo Becerra, Hernán Ramírez, Juan Orrego Salas, Cirilo Vila, Sergio Ortega y Fernando García. Aunque Torres señala otros nombres, estos serían los principales, no solo por su producción sino que también por su mayor repercusión y circulación, aclarando que con el concepto de *presencia* con que titula su investigación, se refiere a:

la inserción efectiva de una creación musical en el medio social. Solo a partir de ese momento, en el encuentro con el público, se cierra el ciclo compositor – intérprete – auditor y el hecho musical adquiere pleno sentido. Desde este punto de vista, la música docta chilena es en gran medida un proceso incompleto. Es normal que las obras chilenas se ejecuten una única vez, o lo que es peor nunca, salvo el caso excepcional de ciertas obras consagradas de nuestro arte musical. La música nerudiana no escapa a esta situación (Torres 1983: 190).



Los Jaivas no fueron los únicos en utilizar este libro como fuente para su música, de mayor repercusión en Europa fue la obra *Canto General-Oratorio* (1993) del compositor griego Mikis Theodorakis, que sin embargo no utilizó ningún pasaje de *Alturas de Macchu Picchu*. Antes, en Chile, Fernando García ya había compuesto *América Insurrecta* en 1963, en base a extractos de dos poemas del libro. En 1966, Gustavo Becerra compuso una obra llamada titulada *Macchu Picchu*, según Rodrigo Torres en el catálogo realizado de la obra del compositor, se trata de un oratorio para soprano solista, 2 recitantes (masculino y femenino), coro mixto, cinta magnética, oscilador de audiofrecuencia y orquesta, a la que se sumó la presencia de otros instrumentos particulares como bongoes, timbalinas, wood blocks, temple-bocks, cuica brasileña, platillos suspendidos, gongs, vibráfono, xilófono, campanas, piano, celesta y órgano Hammond (Torres 1983: 37). Esta obra no ha podido ser escuchada y no se encuentra publicada. Solo podemos conocer parte de su carácter por la descripción de Torres, y por algunos pasajes de la partitura publicados en su tesis de 1983, las que se pueden encontrar en el Anexo VI.<sup>17</sup>

Torres agrega que la extensión de 38 minutos en el oratorio de Becerra hasta entonces solo la igualaba su Sinfonía N3 de 1960, aunque luego el autor realiza nuevas obras vocales que alcanzan los 50 minutos. Este hecho es importante ya que la envergadura de la mayoría de las obras musicales basadas en Neruda hasta la fecha era de menor duración (Torres 1983: 220). El oratorio de Becerra es una obra de su periodo *serial-aleatorio*, basada en el texto íntegro de *Alturas de Macchu Picchu* que además de ser expuesto funciona como soporte estructural de la obra. Para el lector interesado en los métodos de composición de Becerra, se recomienda consultar el trabajo de Rodrigo Torres donde se explica el procedimiento serial aplicado y la aplicación de la serie dodecafónica o “serie Macchu Picchu” a propósito de los doce cantos del poema, presentando el material serial completo recién en el último canto, proponiendo así un recorrido de ascensión espacial y de viaje temporal desde el pasado personal al destino colectivo (Torres 1983: 277).

También hay que mencionar otros compositores que trabajaron en base a *Canto General* como Sergio Ortega, Cirilo Vila y Vicente Bianchi. La siguiente tabla presenta un resumen de la información recabada de musicalizaciones de *Canto General*.

---

<sup>17</sup> Estas partituras no se encuentran disponibles digitalmente, y aunque se trata solo de una muestra del texto musical completo, se considera importante su inclusión como documento Anexo VI de esta investigación, por tratarse de la única obra musical, aparte del disco de Los Jaivas, basada íntegramente en *Alturas de Macchu Picchu*. Reproducción autorizada por Rodrigo Torres.

Tabla II.1: Obras musicales vocales basadas en textos del *Canto General*. Las celdas en blanco se deben a información no encontrada o no disponible debido al tipo de soporte.

Compositor	Año de composición	Intérprete	Título	Duración	Año	Album
Fernando García	1962	Coro U. de Chile Orquesta Sinfónica de Chile Dir. V. Tevah	América Insurrecta	6 min	1963	CD-1246 H. Würt
Fernando García			La tierra combatiente		1965	
Roberto Falabella	1958		La lámpara en la tierra			
León Schidlowsky	1958		Caupolicán			
León Schidlowsky	1960		Monumento a Bolívar			
Juan Orrego Salas	1966		América, no en vano invocamos tu nombre			
		Cuncumén	América Insurrecta	3 min.		Pablo Neruda - Cuncumén
Allan Petterson	1972	Stockholm Philharmonic Orchestra	Sinfonía coral, N° 12, basada en Canto General.	54 min.		
		Pablo Neruda	Américas – Canto General			Canto General
Cirilo Vila			Recuerdo del Mar.		2008	
Cirilo Vila	1979		El fugitivo		2008	
Mikis Theodorakis	1973		Canto General - Oratorio			
Juan Mouras		Solistas y Orquesta de Cámara	<i>Cuatro cantos sobre Alturas de Machu Picchu: Amor Americano Piedra en la Piedra Macchu Picchu Sube a nacer conmigo hermano</i>		2000	Raíces Latinoamericanas
Los Jaivas	1981	Los Jaivas	Alturas de Macchu Picchu	37'	1982	Alturas de Macchu Picchu
Víctor Heredia		Víctor Heredia	Sube conmigo...amor americano		1974	Víctor Heredia Canta Pablo Neruda
Gustavo	1966		Macchu Picchu -	38'		IEM hel

Becerra			Oratorio			
Gustavo Becerra	1970	Estas Canciones fueron compuestas especialmente para la obra poético-musical <i>Canto General</i> del Conjunto "Aparcoa", <b>realizada en</b> colaboración con Pablo Neruda (Torres 1983: 41).	<i>Cuatro Cancione. 1. Canción Caribe. 2. Veracruz. 3. La Colonia cubre nuesTra Tierra. 4. Los Llamo</i>	14'30		Philips en disco 6458-017-8, Canto General, Aparcoa-Pablo Neruda.
		<a href="#">Inti Illimani</a>	Naciste de los leñadores (América Insurrecta)	5:25'	1977	Chile Resistencia, Emi Odeon
Aparcoa		Aparcoa, Pablo Neruda	Canto General	61'	1971	

Fuera del Oratorio de Becerra y de Los Jaivas, de las muchas obras musicales recogidas que trabajan sobre el *Canto General*, muy pocas incluyen *Alturas de Macchu Picchu*. Tan solo la del compositor magallánico Juan Mouras que compuso el año 2000 una versión para orquesta de cámara y coro, con cuatro pasajes del poema. Una revisión sobre el disco de Mouras en el que aparece el trabajo, señala lo siguiente:

Cuatro cantos sobre Alturas de Machu Picchu, obra para soprano, recitante, guitarra y violoncello, presenta una propuesta musical completamente distinta. La factura musical es deliberadamente atonal, con efectos sonoros tanto en los instrumentos como en la voz cantada y recitada. El compositor logra mantener el interés del desarrollo de la narración musical por medio de una constante e intensa combinación de elementos colorísticos, tímbricos y rítmicos. La participación en la obra del narrador reviste un gran interés (Valenzuela 2001: 111).

Por otra parte Víctor Heredia grabó en 1977 un disco completo con textos de Neruda musicalizados, en donde incluye la canción *Sube conmigo ...amor americano*, con versos del canto VIII de *Alturas*.

Las obras musicales que incluyen versos de *Alturas de Macchu Picchu*, son pocas hasta donde se ha podido constatar. A las composiciones de Los Jaivas, Mouras y de Heredia, se debe sumar la obra *Macchu Picchu* de Gustavo Becerra, única –además de Los Jaivas– en intentar abarcar el texto completo. Según el testimonio de Claudio Parra, el grupo no sabía ni del trabajo de Becerra ni del de Heredia, pese a que conocían personalmente a ambos compositores. De hecho Parra relata que con Gustavo Becerra se visitaron mutuamente en Europa, pero que esto debe haber sido antes del momento de emprender su trabajo (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexo II).

En el contexto que resume la Tabla II.6 presentada, intervienen Los Jaivas de manera definitiva en la lectura del poeta y del poema, desde fuera de las academias y desde fuera de Chile, generando un giro inesperado en la relación de la obra de Neruda con la música, no en la temática, pues América, y en especial a través de *Canto General*, parece ser el centro de la interpretación musical de Neruda por los distintos compositores (Torres 1983: 262), pero sin duda muy distinto en su tratamiento musical y cultural.

## II.5 Cierre de Capítulo II

La revisión de los aspectos biográficos de Pablo Neruda en torno a la escritura del *Canto General*, más el análisis de los textos críticos, permitió configurar una idea general sobre la importancia y significado de dicha obra en la trayectoria del poeta.

Se destacó el carácter de tránsito que significa este libro en la producción literaria del poeta, el carácter épico y los cambios en la su autorreferencialidad a partir de *Alturas de Macchu Picchu*. Este es por lo tanto el Neruda con el que trabajaré, el de ese momento particular de su producción y de su recepción. Un poema icónico en su obra dentro de uno de sus libros más extensos y comentados. Comentarios críticos que incluyen por supuesto, la composición de piezas musicales inspiradas en, o haciendo uso de sus versos, en una práctica que ha recogido muy poco el poema sobre Macchu Picchu, en comparación con la gran cantidad de otros poemas del mismo libro que sí han sido escogidos para ser musicalizados.

Comentarios críticos que también incluyen a las generaciones literarias posteriores chilenas, que viven en pugna con uno u otro Neruda, debido a lo amplia de su figura –de ahí el interés ineludible por el Canon en esta investigación– y en particular con *Canto General*, por lo ambicioso del proyecto y porque representa simbólicamente ese tránsito en la vida escritural del poeta.

Lo épico, lo cíclico y una estructura “revuelta” en varios niveles –temático, subjetivo, historicista, político, métrico–, a la que se refieren varios autores revisados, conforman la performatividad del poema, a lo que se suma las referencias al lugar Macchu Picchu, que serán tratadas en los capítulos siguientes.

## Capítulo III





## Capítulo III: Los Jaivas

Los Jaivas es una agrupación musical sin parangón en Chile y Latinoamérica, y posiblemente a nivel mundial. Baste mencionar sus cincuenta años de trayectoria casi ininterrumpida y un historial discográfico y performático del cual muy pocos artistas latinoamericanos pueden presumir. Ya ahondaré en estos y otros antecedentes, pero parto de esta base, así como de un alto grado de admiración por su trabajo y trayectoria.

No intentaré aquí una biografía exhaustiva de Los Jaivas, pues el periodismo musical ha sido prolífico en documentarla, por lo que remitiré a la lectura de un conjunto de libros publicados por distintos periodistas y críticos musicales. Me concentraré, en este capítulo, en un acercamiento más detallado al periodo de la banda que rondó la producción del álbum *Alturas de Machu Picchu*, para obtener de esta profundización, los materiales específicos que me permitan contrastar los planteamientos que haré en torno a la musicalización del poema de Pablo Neruda. Para complementar la información sobre el periodo, encontrada en las publicaciones ya citadas, fue muy importante la realización de una extensa entrevista<sup>18</sup> que logré hacer en persona a Claudio Parra, pianista y fundador de Los Jaivas, así como otras tantas entrevistas publicadas a las que haré referencia.

Junto con acercarme al periodo de *Alturas de Machu Picchu* de Los Jaivas, me parece importante comentar aquella bibliografía que se ha encontrado y consultado sobre la banda, y a la que remito para una biografía más completa. Comentaré primero las publicaciones sobre música popular y rock en Chile en general, y que de algún modo abordan a Los Jaivas. En segundo lugar comentaré las publicaciones monográficas sobre el grupo. Y por último comentaré las publicaciones más académicas que trabajan sobre la banda.

Por su carácter pionero y porque es referenciado por todas las publicaciones posteriores, *Frutos del País: Historia del rock chileno*, del músico y periodista de radio Héctor “Tito” Escárte, publicado en 1995; marcó un hito en el estudio del rock en Chile. La información contenida en él sobre Los Jaivas es parcial, pero recoge entrevistas y materiales de archivos de prensa de gran valor, y sin duda los coloca como un referente central en la historia que escribe.

En 2003 aparece el libro *La Primavera Terrestre: Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*, del investigador del rock y contracultura Fabio Salas, que vino a continuar la tarea comenzada por Escárte, pero con mayor sustento teórico y conceptual, y sobre todo con un análisis

---

<sup>18</sup> Esta entrevista completa se presenta en el Anexo II.

fuertemente político de los distintos periodos y contextos por los que pasaron hasta ese entonces los distintos cultores del rock y la Nueva Canción en Chile. Este carácter político en Salas está claramente orientado hacia una visión de izquierda comprometida, por lo que se debe leer con cierta distancia académica.

Poco tiempo después, en 2004, el periodista y músico Gonzalo Planet publicó *Se Oyen Los Pasos: La historia de los primeros años del rock en Chile. Del Beat y la Psicodelia al folk rock (1964-1973)*. Planet se encargó específicamente del movimiento que no se vio representado por la Nueva Ola, ni tampoco con la Nueva Canción Chilena, pese a los vínculos que tuvo con este segundo fenómeno. El relato del libro concluye con el golpe militar de 1973, y por lo tanto el capítulo dedicado a Los Jaivas relata desde su nacimiento hasta la partida a Argentina.

El crítico musical David Ponce presentó en 2008 *Prueba de sonido: Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*, un libro basado principalmente en entrevistas, y que en el caso de Los Jaivas extiende los hechos hasta el año 2003 con la muerte de su vocalista e incluso a hechos posteriores hasta la fecha de publicación del libro.

En cuanto a las publicaciones exclusivamente dedicadas a Los Jaivas los libros de Freddy Stock (2002), *Los caminos que se abren: la vida mágica de Los Jaivas*; y el de Pamela Urbina (2013), *Los Jaivas: 50 años de historia*, revisten especial importancia por estar íntegramente dedicados a la banda, y la relevancia que se da en cada uno al disco *Alturas de Machu Picchu*. El libro de Stock contiene una muy detallada y completa biografía y testimonios de gran valor, y ha contribuido a una de las lecturas preponderantes sobre la banda, la de la *vida mágica*, una gran aventura del hippismo y de la expansión de la conciencia.

Por su parte el libro de Urbina, también periodista y miembro de la Asociación Jaivamigos, es un libro menos detallado en lo biográfico, pero con mayor diversidad de temas, y mejor formalizado en sus fuentes. Da espacio a testimonios de personajes importantes como Dominique Strabach, sonidista por muchos años de Los Jaivas, y a otros sonidistas y músicos locales para hablar sobre la sonoridad de Los Jaivas. Entrega información técnica valiosa y la opinión de otras voces importantes en la vida de la banda, reforzando la idea de la familia Jaivas.

Del mismo modo se destacan la entrada escrita por los periodistas Íñigo Díaz y Jorge Leiva (2012) para el sitio web chileno Música Popular, y el documental de José Luis Valenzuela (2004), *Machu Picchu, Los Jaivas Cuentan La Historia*, que resultó una fuente esencial. Todas estas referencias son de un gran valor documental, testimonial, contextual, histórico y, por supuesto también,



musical. De ellas he tomado la mayoría de los datos confiables y verificados sobre la trayectoria de Los Jaivas, en general confirmados entrecruzadamente, aunque en algunos casos con leves discrepancias o errores que a veces no son más que editoriales, y otras son producto de la gran cantidad de mitos en torno a la vida de Los Jaivas. Es por ello que estas fuentes se deben revisar con cuidado, y seleccionar de ellas los aspectos menos interpretativos típicos de la función periodística.

No obstante el fundamental contenido de las publicaciones arriba mencionadas, sus virtudes no están necesariamente en su capacidad teórica o crítica, ni en su cruce hacia otras problemáticas musicales, culturales o sociales. En contraste con el gran interés del periodismo musical por Los Jaivas, ni la musicología ni otras disciplinas académicas como los estudios culturales o el análisis literario, han hecho de ellos una materia de estudio. Como una excepción de gran importancia es posible encontrar en el libro del musicólogo chileno Juan Pablo González (2013) *Pensar la música desde América Latina*, un primer y muy reciente aporte al estudio de Los Jaivas. El capítulo IX “Vanguardia primitiva”, trata el caso de Los Jaivas en su etapa más psicodélica o de improvisación –1969 a 1973–, relacionándolos con la corriente internacional del hippismo e indagando “el modo de representación de lo indígena y la construcción como una forma de vanguardia primitiva en las primeras grabaciones de Los Jaivas y sus discursos asociados” (González 2012: 75). González establece un estimulante y novedoso paralelo con lo que en la misma época experimentaba Caetano Veloso en Brasil. Lo relevante es que este artículo<sup>19</sup> inaugura la discusión académica sobre el papel de Los Jaivas en la música chilena y latinoamericana (Eisner 2013). En preciso agregar, también, que Juan Pablo González junto al escritor José Miguel Varas, ya habían dado brevemente cuenta del caso de Los Jaivas dentro del libro *En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora* (2005: 298-299, 377-380), desde una perspectiva de la investigación periodística y la Historia Social. Lleno más atrás en el tiempo, ya en 1987, González presentaba *Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana*, un análisis de las perspectivas para el estudio académico de la música popular en el subcontinente, en que ya utilizaba a Los Jaivas como ejemplo de fusión (González 1987: 12).

Para ser justos, es necesario decir que unos años antes que González (2013), el joven diseñador gráfico Manuel Pinto Grunfeld (2007) realizó su tesis de grado titulada *Proyecto Editorial: Carátulas del grupo musical Los Jaivas. Testimonio histórico, reflejo de identidad e imagen de marca*. Este trabajo se centra en la obra del diseñador de Los Jaivas, René Olivares, también mencionado como el sexto jaiva. Desde su interés por lo visual, Pinto hace un interesante planteo teórico en torno a los

---

<sup>19</sup> Este capítulo fue publicado primero como artículo independiente en la revista electrónica brasilera *Música Popular em Revista* en 2012.

conceptos de *marca* e *imagen*, relacionados con la Publicidad, y recoge una importante cantidad de información de manera muy bien sistematizada y referenciada.

Para ser incluso más justos, es preciso señalar que ya el año 2000 la periodista Munirih Roe presentaba su tesis de grado *Los Jaivas 1963-2000*, que si bien no iba mucho más allá de ser una biografía en base a testimonios, es un primer intento académico de dar cuenta de la banda.



Imagen III.1: René Olivares durante la celebración de los 50 años de Los Jaivas en el Museo Nacional de Bellas Artes

Recientemente, otra tesis de grado, en este caso de una licenciatura en música, se propuso la transcripción completa a partituras del disco *Alturas de Machu Picchu*. La titánica tarea fue llevada a cabo por la joven baterista Shantal Andrada (2014), en su trabajo titulado *Full score y análisis musical "Alturas de Machu Picchu"*. Como señala el título, esta tesis presenta también un análisis musical de la obra, que aunque no alcanza una gran profundidad o especificidad, sistematiza una cantidad importante de información respecto a la producción del disco. Propone los "elementos que no sólo son fenómenos aislados pertenecientes a cada canción, sino que son características del lenguaje mismo de Los Jaivas que están presentes en toda la obra" (Andrada 2014: 168), permitiendo su proyección hacia la propuesta de una estética del disco y por lo tanto de la banda, pues como Claudio Parra señala:

yo diría que es la culminación, es la cúspide del lenguaje. Esas dos obras, *Obras de Violeta Parra*, que es un año anterior, y *Alturas de Machu Picchu*. (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexo II).

Andrada tardó cuatro años en este trabajo y trabajó muy bien acompañada por Claudia Parra. Su tesis se ha tornado un insumo básico para mi investigación por la posibilidad de contar con una transcripción completa de la obra para presentar ejemplos, y más que por el análisis realizado, por la cantidad de nueva información recogida sobre la producción del disco a través de entrevistas.

Como comentario a los textos y fuentes consultadas, es posible detenerse en la procedencia de estos trabajos. Un solo artículo figura en una revista internacional dedicado a Los Jaivas, y se trata de un comentario sobre el disco *Obras de Violeta Parra*, publicado en la revista *Popular Music* en 1987 por Gina Cénepa una investigadora chilena, experta en Violeta Parra, radicada en ese entonces en Alemania, y actualmente en Estados Unidos.

Con la excepción de Cénepa, todos son trabajos producidos desde Chile. Este hecho no necesariamente habla sobre la recepción de la banda, pues estos son trabajos de carácter intelectual y documental, y sabemos que la trayectoria e impacto de Los Jaivas excede por lejos a Chile, partiendo por Argentina en que en algún momento se le llegó a considerar una banda nacional, e incluso los mismo músicos en algún momento la sintieron su "patria musical" (Urbina 2013: 70), y continuando con Francia, que a la larga quedó como su segunda patria. Sin embargo el pensamiento sobre la banda se ha generado casi exclusivamente desde Chile y es relativamente reciente. Quizás este hecho cuestione la repercusión internacional que desde Chile le otorgamos a Los Jaivas, indicando que trayectoria y muchos escenarios, no es sinónimo de escucha. O bien que la escucha de Los Jaivas ha estado posiblemente circunscrita a las comunidades de latinas de los muchos países no hispanos en donde han actuado. Este es un tema abierto y que no es relevante para esta investigación, pero que al menos permite situar en perspectiva nuestra propia escucha chilena de la banda.

El primer texto que da cuenta de Los Jaivas es el libro *Frutos del País* de Escárte en 1995, con excepción de los breves comentarios sobre la banda en González (1987:12), aunque es cierto es que en 1993 la revista *Rock Clásico* N°20 presentaba una *Historia de Los Jaivas*. Del mismo modo entrevistas, historias y reportajes sobre la banda hay muchos y no solo en Chile sino que en distintos países y desde muy temprano en la historia de Los Jaivas. No obstante no me refiero a estas fuentes sino a aquellas más sistematizadas y que generan algún tipo de discurso que parte desde estas fuentes primarias de "prensa". Por lo tanto, se puede constatar que la producción de pensamiento sobre música que aborda a Los Jaivas se ha generado desde Chile y en los últimos veinte años o menos, e intensificándose en la última década. La producción chilena de estos textos se puede aducir a, o pueden ser una prueba de, una diferencia entre la recepción de la banda en Chile y su recepción en el

extranjero. Cuál ha sido esa diferencia, en qué radica y cómo se explica, son preguntas que exceden a esta tesis, pero que sin duda se relacionan con su centro, el disco *Alturas de Machu Picchu*, ya que justamente es el disco más internacional, desde una comprensión múltiple de la palabra, que Los Jaivas produjeron. Sobre la aparición temporal de estos textos, se podría suponer que se relaciona simplemente con las décadas que va cumpliendo la banda, en especial con el 40 aniversario en 2003 – marcado profundamente por la muerte de su vocalista Eduardo Alquinta en enero de 2003–, y el apoteósico 50 aniversario en 2013. Sin duda, ello es relevante, pero creo que está más relacionado con los procesos políticos del país –postdictadura– y con la ampliación general de los campos de investigación académica en torno a la música popular en Chile, que logran un mayor grado de formalización con la creación de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular, ASEMPCh, fundada en diciembre de 2009.

A continuación presentaré una breve y parcial biografía de la banda que resumirá las distintas fuentes revisadas, y que me permitirá luego, concentrarme en el periodo de producción del disco. Si bien en este capítulo hablaré sobre el video musical filmado en Machu Picchu por la banda, no ahondaré en este video ni en los aspectos performáticos de Los Jaivas, sin embargo dicho trabajo audiovisual está siempre presente y muy ligado al disco para todos quienes han sido receptores de esta música, por lo tanto una y otra vez volverá a aparecer y ser mencionado durante mi texto.

### **III.1 Aspectos biográficos**

Los Jaivas nacen en Viña del Mar, Valparaíso, en 1963 en torno a los hermanos Eduardo, Claudio y Gabriel Parra, y sus compañeros de secundaria Eduardo “Gato” Alquinta y Mario Mutis, originalmente con el nombre de The High & Bass. Durante aproximadamente seis años se dedicaron a la músicaailable con rasgos tropicales, y de rock n' roll, con gran éxito en la animación de fiestas en su ciudad. Al igual que al resto del mundo, en 1969 muchas cosas ocurrieron a Los Jaivas, pero es importante notar que antes de su inminente transformación, tuvieron un largo tiempo de formación, fiato técnico y desarrollo performático, que los preparó para lo que venía. Sobre los detalles de la infancia de los músicos y cómo llegaron a conocerse y hacer música juntos, el libro de Stock (2002) da la más completa versión. El testimonio del periodista Mauricio Jürgensen es valioso al respecto:

las coordenadas más generales hablan de una mezcla entre rock y folclor, pero tampoco es una apreciación trivial. A pesar de un primer adiestramiento en los boleros, los valsecitos y hasta las cumbias, el grupo fusionó antes que nadie los ritmos de moda con algo de identidad local (Mauricio Jürgensen en Urbina 2013:161).

Un evento que resulta relevante es el viaje iniciático “a dedo” de Eduardo Alquinta en 1969 por los países de Los Andes, hasta Colombia, en busca de ese imaginario. Los músicos de la banda declaran que la experiencia de Alquinta marcó un giro muy fuerte en el trabajo musical de todos, abandonando la animación de fiestas y la interpretación de temas del repertorio tropical, por un camino de creación, experimentación sonora e improvisación, lo que pocos años después, volvería a tener un nuevo giro hacia la composición de canciones con recursos más formalmente folklorizados. En un testimonio, Eduardo Parra señala:

Gato, al ver que ninguno reaccionaba y puesto que queríamos mantener el status que ya habíamos logrado como animadores de fiestas, decidí darnos un escarmiento y un buen sacudón sencillamente dejando al grupo. ¡Verdaderamente lo logró! (Eduardo Parra en Urbina 2013: 24).



Imagen III.2: Fotografía de Los Jaivas en sus primeros años. Fuente: [www.revistadelosjaivas.cl](http://www.revistadelosjaivas.cl)

A partir del retorno de Alquinta, la banda cambió su rumbo abandonando el repertorio tropical y festivo por una nueva etapa de improvisación y experimentación. A esta etapa es a la que Juan Pablo González se refiere con “vanguardias primitivas”:

Las vanguardias primitivas, en cambio, surgieron de la necesidad de construcción de una identidad colectiva -casi tribal- basada en un presente abierto a múltiples experiencias. En esta construcción, la

experimentación propia de la vanguardia se daba la mano con la invocación de un pasado remoto, que se hacía presente mediante una performance que involucraba tanto a los músicos como al público (González 2012: 76).

Para los intereses de esta investigación es fundamental el vínculo que González establece entre el tipo de vanguardia que Los Jaivas cultivaron y el “pasado remoto” que había sido traído de regreso por Alquinta en su viaje por los países andinos, quien según Freddy Stock, declara:

“Yo quería tocar con mi guitarra una música precolombina”, apelando a una “memoria genética indígena” del chileno (Stock, 2002: 76).

De esta etapa de improvisación, surge el material que más de veinte años después se editaría como la serie de discos *La Vorágine*. Al respecto Claudio Parra señala:

Porque yo diría que la historia empieza con la improvisación, que es como renacer, el volver a la edad de piedra, descubrir todo de nuevo, descubrirnos nosotros mismos, descubrir la música, y a través de la improvisación se siente un poco eso. Esto está en los discos de *La Vorágine*. Partimos con una improvisación completamente libre, sin parámetros, todo era posible, y de ahí poco a poco fuimos descubriendo cosas que se fueron quedando, otras que fueron saliendo, y así fuimos descubriendo el lenguaje. Y después empezamos a hacer canciones, de la improvisación pasamos a la composición, cuando ya el lenguaje lo empezamos a dominar y a conocer, y empezamos a componer las primeras canciones, *Todos juntos*, *Mira niñita*, pero siempre habían temas instrumentales como *Los caminos que se abren*, o improvisaciones, en nuestros primeros discos siempre hay improvisaciones, o temas instrumentales largos donde nosotros queríamos rescatar el clima que se lograba en las improvisaciones (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexo II).

Si bien esta etapa de pura improvisación no fue tan larga, pues en 1971 publican su primer disco ya con algunos temas en formato canción, fue crucial en el tipo de procedimientos musicales que aplicarán de ahí en más.

Dos años después, en enero de 1973, en pleno gobierno de la Unidad Popular, se publica el disco *Todos Juntos*, con la canción homónima y con *Mira Niñita*, que poco tiempo antes habían sido un boom mediático juntas en un disco single. Los Jaivas ya eran un fenómeno en la música nacional.

Pocos días después del golpe de estado militar y el derrocamiento del Presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973, Los Jaivas vivieron una suerte de no-exilio que todavía es materia por analizar. Díaz y Leiva (2012) relatan que poco después del “golpe” parten a Argentina para

quedarse allí entre dos y tres años continuando una vida en comunidad que había comenzado en Santiago, que se perpetuaría en Argentina y que más tarde continuaría en Francia:

El cierre de espacios que siguió al golpe militar del 11 de septiembre de 1973 en Chile afectó directamente a la banda. Aunque ellos no tenían ninguna simpatía política, y no sufrieron la directa persecución como muchos músicos chilenos, el cierre de lugares para tocar y la represión que vivía parte de la ciudadanía dejó a Los Jaivas sin espacio para emprender sus vuelos. Por ello, a los pocos días del Golpe, y siguiendo los planes que se habían trazado desde mucho antes, el conjunto partió en pleno a Argentina, cuando ese país estaba revolucionado musicalmente con el dúo Sui Generis, el debut de David Lebón y la edición de uno de los clásicos de Luis Alberto Spinetta, *Artaud*. Al poco tiempo de vida en Zárate, a orillas del tropical río Paraná donde se instalaron, Los Jaivas se unieron a esta vorágine artística, grabando *Los sueños de América* (1974) en colaboración con el cantautor brasileño Manduka. (Díaz y Leiva 2012).

Más tarde en 1977, la banda emigró a Francia luego del golpe militar argentino en 1976 y de que el mismo Eduardo Parra pasara casi tres meses detenido y bajo torturas por la policía argentina, aparentemente por un alcance de nombres.

Se puede considerar también un exilio especial, autoexilio, e incluso exilio dentro de otro exilio, debido a su aparente neutralidad política o al hecho de nunca haber sido realmente expulsados de Chile. Por supuesto esta sutileza tan clara para los chilenos en el exilio, era invisible a los ojos del público internacional, pues tanto en Argentina como en Europa, la propuesta artística de Los Jaivas fue acogida con entusiasmo.

Pero en Chile la historia de Los Jaivas no había estado exenta de polémicas. Por ejemplo, Escárte cita el reportaje de Patricia Politzer, “Estos sí que son pájaros raros: Jaivas que vuelan” en la Revista Ramona de 1973:

Conversar con Los Jaivas no es como para quedar con el ánimo muy bueno. Resulta difícil dar un diagnóstico. Insistimos en que musicalmente ganan algunos aplausos pero su aporte a los valores de la juventud no es precisamente para ponerlos en un marco”. “En momentos en que el pueblo construye, en momentos en que lo mejor de la juventud chilena se sacrifica en los trabajos voluntarios, Los Jaivas resultan una flor exótica, transplantada incluso, que tiene poco o nada que ver con nuestro país; que en el fondo imita la onda Hippie Europeizante, el modo pretendidamente libre de vivir, pero en los hechos, falsamente libre, y así prisionera de las más decadentes maneras de escapar del mundo que ha difundido la burguesía. No por casualidad los festivales de marihuana se realizan en La Reina, y los jóvenes capturados son principalmente lolos ociosos y bien alimentados, que no conocen ni de lejos la epopeya de la juventud

que trabaja y estudia por Chile, tenga o no el pelo largo, le guste o no la música soul pero que vive con los pies firmes en la tierra. (Politzer en Escárte 1995: 16).

Llama la atención la dureza de la crítica de Politzer, pero debemos comprender que es enero de 1973, en un país políticamente polarizado, en que el movimiento de la Nueva Canción Chilena se aleja ideológicamente del *hippismo*, y mira con malos ojos el consumo de drogas y el “arte por el arte”, pues considera ambas cosas síntomas de la falta de compromiso político y social de una burguesía que no comparte el proyecto político de la construcción del socialismo, en que las artes deben ponerse a su servicio. Al respecto, Claudio Parra, señala:

Estábamos totalmente polarizados, y era un enfrentamiento de la extrema izquierda con la extrema derecha, y entre medio había todo el espectro donde también había otras posibilidades, claro, los esotéricos, estaba Silo que tenía muchos seguidores, los hinduistas, el hippismo por otro lado, lo más psicodélico, el mundo estaba cambiando, pero todo eso es lo que ahora está, de ahí nacen los ecologistas, los humanistas, todos esos movimientos hoy ya se consolidaron, pero entonces estaba naciendo. Todo esto en medio de este enfrentamiento entre la izquierda y la derecha, y ambos exigían una definición, no había otra posibilidad, no tomar una posición era ser un irresponsable, entonces nosotros estábamos dentro de los irresponsables (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexo II).

Juan Pablo González escribe sobre el periodo de improvisación y vanguardia de Los Jaivas, refiriéndose al *hippismo* como un “unificador e igualador de las diferencias sociales en la juventud, que aunque imperaba en los sectores medios y altos, también alcanzaba sectores obreros y tenía una gran cobertura de prensa, lo que le entregaba notoriedad pública” (González, 2012:84-85), además, por supuesto, de ser contracultural y significar revolución generacional contra los mayores. Según González el *hippismo* habría tenido una mayor repercusión que participación real, debido principalmente a su cobertura mediática, probablemente influida por el cine y su carácter norteamericano, por lo que se podría deducir que Los Jaivas podrían haberse beneficiado de dicha visibilidad pública. Sin embargo más adelante González presenta la visión de otro medio de la época respecto de la banda:

"Parecen hippies, pero no lo son: hacen música polémica" titulaba el diario chileno de izquierda El Clarín (26/10/1971) en un artículo sobre Los Jaivas, demostrando los intentos de la propia izquierda por cooptar políticamente la contracultura. Sin duda que Víctor Jara, militante comunista, fue quien más puentes tendió entre las juventudes de izquierda y la contracultura chilena. De hecho, Los Jaivas participaron en un festival organizado por Víctor Jara en Santiago, quien manifestaba su aprecio por la banda por lo que



consideraba "un proceso musical creativo y auténticamente revolucionario", como señala Stock (2002: 74, cit. en González, 2012: 90).

Escárate hace una lectura e incluso lo que se puede entender como una defensa de Los Jaivas afirmando que "a pesar de no responder a las expectativas ideológicas de las fuerzas progresistas de la época, asumen su propio camino y a través de su obra salen en defensa del continente y de este país tercermundista, su cultura y tradición, de la libertad de poder ser, de la naturaleza y un hombre integrado a ella" (Escárate 1995:48).

Las diversas versiones de Politzer, González, Stock, Escárate y el mismo Claudio Parra representan, desde distintas épocas y acercamientos, parte de la gran diversidad de posturas respecto de la identificación política y social de Los Jaivas en especial en el periodo previo al golpe de estado, estableciéndose al parecer que ese, más que ningún otro, es el momento histórico al cual debemos interrogar por el compromiso de cualquier proyecto artístico chileno, que haya continuado existiendo, en Chile o en el extranjero, después de aquel "martes de horror".<sup>20</sup>

Algo que aporta más antecedentes es lo que afirma sobre la pertenencia de Los Jaivas Manuel Pinto en su tesis sobre el arte gráfica de la banda:

Los Jaivas pertenecieron, curiosamente, al listado de bandas del sello Dicap, pero no como representantes de "La Nueva Canción Chilena", sino como vanguardia, como representantes de un estilo cuyo nombre aún no logra consenso entre los analistas, como representantes de ellos mismos y a la larga, de Chile, y más aún, de América Latina, pero como marca única (Pinto 2007:7).

Esta clasificación como vanguardia se debe al trabajo de experimentación musical, con desarrollos sonoros y temas de larga duración, que la banda venía haciendo hasta entonces. La denominación de vanguardia es para la música popular la clasificación que precedió a la de fusión, como lo entendía Juan Pablo González hacia 1987. Ambas conviven sobre todo en la década de 1980 e incluso hasta hoy en día, pero lo que se entiende por vanguardia ha cambiado, pues, aplicando las ideas de Yuri Lotman (1996), la semiósfera original o primera de la idea de vanguardia está vinculada fuertemente con los paradigmas del modernismo de comienzos del siglo XX, los cuales se han visto sobrepasados en el siglo XXI y la llamada sociedad de la información, en la cual la idea de vanguardia como movimiento en manos de unos pocos iluminados no representa a los nuevos movimientos sociales, artísticos y culturales. En especial en la música popular, vanguardia es una expresión muy

---

<sup>20</sup> "Flores secas", Los Tres, 1991.

poco utilizada actualmente.

Un antecedente necesario para comprender el impacto y la recepción de Los Jaivas a través de su historia es la figura del diseñador histórico del grupo, René Olivares, a quien se indica como el sexto Jaivas:

Este personaje toma algo de aquella estética que rondaba el medio chileno en esa primera época. Se reconocen en su trabajo algunos elementos del impacto de los murales y del colorido indigenista, así como algo del imaginario hippie y quizás del surrealismo o del realismo mágico en las artes, además de un fabuloso sello propio. Pero René Olivares trabajaba en dependencia, o mejor dicho, en comunidad con el resto del grupo de músicos, familiares y amigos, quienes, en conjunto, dieron forma a la identidad de Los Jaivas (Pinto 2007:7-8).



Imagen III.3: Los Jaivas posando con atuendos cotidianos en su etapa francesa. Fuente:

[www.revistadelosjaivas.cl](http://www.revistadelosjaivas.cl)

La marca única a la que se refiere Pinto y la defensa del continente referida por Escárte pueden considerarse cristalizadas en el disco *Alturas de Macchu Picchu* y la filmación realizada en Perú, como un compendio de las idealizaciones estéticas que rondaban el imaginario de Los Jaivas hacia 1980, reforzado por el sólido trabajo artístico de Olivares, quien aportó un elemento visual sintetizador de un momento histórico latinoamericano, de profundas consecuencias para el impacto de Los Jaivas, el que se detona de manera definitiva con su primer retorno a Chile en 1981.

Para esa fecha Los Jaivas ya era una agrupación con 17 años de trayectoria, 7 discos a su haber, y un largo camino musical que había ya atravesado el proceso de la Nueva Canción Chilena y

protagonizado la emergencia de la psicodelia, tanto en Chile como en Argentina. Para entonces se trataba ya de una agrupación chilena en su no-exilio francés. Un exilio dentro de otro exilio, pues no se trata de una agrupación exactamente representante del compromiso político, no al menos desde el punto de vista de la izquierda chilena, como lo gráfica el citado reportaje de Politzer. No obstante, para el resto del mundo, en el que Los Jaivas están firmemente instalados hacia 1980, esto no parece ser trascendente, pues son requeridos por los más importantes escenarios europeos. Entre 1977 y 1981 comienza una tupida agenda de giras por Europa para la banda; Holanda, Bélgica, Alemania, Barcelona, Inglaterra, Palmas de Mallorca, Viena, y muchos conciertos en Francia (Urbina 2013: 69-72). Un nivel de internacionalización en vida que supera por mucho a cualquier otro músico chileno, y a la mayoría de los proyectos latinoamericanos que viene a ser coronado por *Alturas de Machu Picchu*.



Imagen III.4: Los Jaivas posando con los vestuarios especialmente confeccionados para la filmación del especial de televisión en Macchu Picchu. Fuente: [www.revistadelosjaivas.cl](http://www.revistadelosjaivas.cl)

### III.2 El disco

Me referiré al “disco” y no a la “obra” para evitar en lo posible el uso del cargado concepto de “obra” desde Hanslick en adelante con su pretensión de autonomía musical. Pero también para hacer un alcance más postindustrial, o de industria cultural musical como lo entiende Yúdice (2007: 29), donde la palabra “obra” puede divergir en una gran cantidad de significados, pudiéndose llamar así a una canción, a un tema, a un conjunto de canciones y/o temas, a un disco completo, a la discografía completa de un artista, a un video clip, al registro de un concierto, a un documusical,<sup>21</sup> al conjunto de arreglos impresos de un director, y a una larga lista que puede continuar creciendo cuanto más se

<sup>21</sup> Un ejemplo de este género lo constituye Prove di Orchestra, Documusical de Agostino Ferrente sobre L'Orchestra di Piazza Vittorio. [www.orchestradi piazzavittorio.it/](http://www.orchestradi piazzavittorio.it/)

flexibilice el concepto, sobre todo fuera de los campos de la composición o música de tradición escrita. Al decir disco creo que señalo algo más acotado, también un objeto, sí, una “obra”, pero algo más “tangible” desde la perspectiva de la música popular. Por supuesto el disco referido, como todo fenómeno musical visto desde las perspectivas actuales postcoloniales (Middleton 1990: 3-7), no está aislado en los anaqueles de las disquerías, ni tampoco en los microscópicos espacios quemados de nuestros ordenadores, pero como he advertido antes, no me haré cargo de toda la “obra” musical *Alturas de Machu Picchu*, pues ella involucra también al video musical, lo mismo que las performances posteriores en vivo que la banda realiza aún hoy con dicha música. Es por estas razones que limitaré el análisis a la musicalización del poema de Neruda contenida en el disco.

Este disco no es una iniciativa nacida desde los Los Jaivas. Es el productor de cine peruano Daniel Camino, quien les propone la idea de hacer una gran cantata latinoamericana basada en el poema *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda, incluido en su *Canto General* publicado en México en 1950, con música de Los Jaivas y la participación de grandes voces como Mercedes Sosa y Chabuca Granda, para ser presentada en vivo en la ciudad incaica con las palabras de Mario Vargas Llosa.

Daniel Camino fue un importante productor peruano cine, música y televisión. Vivió y trabajó en Nueva York, Paris, Roma, México, Los Ángeles y Lima. Fue amigo de grandes nombres de la industria como Chabuca Granda y Edith Barr. No solo fue productor, sino que su formación inicial es como músico, y entre otros grandes hitos de su carrera musical, Camino es el compositor de la famosa canción Macondo, basada en Cien Años de Soledad, de García Márquez. Falleció el año 2009 (Gibson, 2009). Según Mario Pozzi-Escot:

Participó en cientos de proyectos de éxito, trabajó como productor muchos años, coordinando muy a su estilo y de eso lo saben muy bien los amigos, cuanta idea se le venía a la cabeza, jamás dejo de pensar en cine, hablar en cine, vivir en cine. Su colección de películas superaba miles de temas y directores, amó Hollywood contra viento y marea, uno de sus mayores éxitos fue coordinar la producción de Dennis Hoooper y Peter Fonda en los 70 para la realización de *The last movie*, ideó traer por primera vez a los Jaivas y los poemas de Neruda al encuentro con Macchu Picchu, participó en la muralla verde de Robles Godoy a quien admiró, Daniel camino amigo de sus amigos vivió el criollismo de punta y taco con Chabuca Granda, Edith Barr, la flaca elejalde, fue compositor de música popular, aun se recuerda su exitoso “Macondo”. Gran gourmet, lector empedernido, gran conversador y estupendo fabulador (Pozzi-Escot 2009).

Creo importante relevar la figura de Daniel Camino por su importancia en la génesis del

proyecto de *Alturas*, una figura, la del productor, muy poco considerada hasta ahora en el estudio incluso de la música popular, donde la relevancia de tal función puede en muchos casos superar a la de los intérpretes, muchas veces compitiendo mano a mano con el prestigio del compositor, por la autoría, la cual a su vez sufre una gran dilución en el formato del grupo o banda de rock en que prima la creación colectiva. No es el caso de atribuir la autoría musical del proyecto a Camino, sin embargo es posible afirmar que hay cierta autoría que sí le corresponde.

Aunque no todo resultó como lo pensó Camino originalmente, el disco finalmente fue grabado en Francia y Alemania en 1981, y pocos meses después fue grabado el especial para la televisión en las ruinas de la ciudad incásica. Claudio Parra relata la primera invitación a mediados de 1980:

Camino llegó a nuestra casa allá en París un día que nosotros estábamos almorzando, y llegó con la idea de la cantata y el inventó que Vargas Llosa presentaba, que tenía que cantar Yma Sumac<sup>22</sup>, y Chabuca Granda, que fue lo único que no pasó de todo el proyecto (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexo II).

En un comienzo la banda no se sintió entusiasmada por el proyecto, rechazándolo incluso por considerarlo una idea grandilocuente y desconectada con su proceso artístico de ese momento:

A pesar de que la banda manifestó nunca haber estado en las ruinas de Macchu Picchu, esto no fue problema para el Sr. Camino, puesto que era amigo del presidente de Perú, Balaúnde, así como del ministro del Interior, por lo que tenía libre acceso a permisos, transporte aéreo y lo que fuera necesario” (Andrada 2014: 43).

Pero la génesis del disco tiene otro antecedente que no ha sido suficientemente recogido. Durante sus años en Argentina, en 1976 Los Jaivas grabaron algunas ideas para la musicalización de una película que nunca llegó a filmarse, del fotógrafo argentino Uberto Sagramosa:

Él quería hacer una película sobre el viaje a Machu Picchu por el camino del Inca, la película se llamaba *Caminos*, tenía todo el guión, y había un productor peruano que le iba a producir la película, y Uberto nos pidió a nosotros que hiciéramos la música, nos contó el argumento que era el viaje por el camino del Inca, y el mochilero iba y de repente se encontraba con una corte incaica, como que se transportaba en el tiempo (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexo II).

Ese productor era Daniel Camino, por lo que desde entonces ya conocía a Los Jaivas, y es posible suponer que de dicho proyecto frustrado haya surgido el germen de la idea del disco *Alturas de*

---

<sup>22</sup> Al parecer habrían distintas versiones sobre aquellas grandes voces en las que pensó Daniel Camino.

*Machu Picchu*. Más adelante, se comentarán en detalle las ideas musicales que se trasvasaron desde los demos para la película al disco que finalmente se grabó.

Pese a las insistencias de Daniel Camino en el proyecto y a los elocuentes contactos políticos en su país, Los Jaivas tardaron en convencerse. Las anécdotas relatan que Alberto Ledo, integrante argentino de Los Jaivas, al abandonar el grupo a comienzos de 1981, les deja un tema sin título, completamente instrumental y grabado solo por él. Cuando Eduardo Parra lo escucha, decide que ese tema es *Del aire al aire* y Los Jaivas emprenden la musicalización de *Alturas de Macchu Picchu* siguiendo la línea propuesta por Ledo:

Alberto Ledo decide dejar la banda. Sin embargo, como legado, deja una grabación con el ingeniero de sonido Dominique Estrabach. Un mes después, el último le confiere a Eduardo Parra que Alberto Ledo había dejado una canción en su estudio. Ambos la escuchan, y pocos días después Eduardo cae en la cuenta que dicha canción poseía todo el carácter del poema de Neruda. Es así como Eduardo decide llamarla “Del Aire al Aire”, frase extraída de la obra de Neruda, y queda como el preludio de la obra de *Alturas de Machu Picchu* (Andrada 2014: 44)

En la historia contada en el sitio web oficial de Los Jaivas,<sup>23</sup> respecto del comienzo de la década del 1980 se señala:

En 1981, se compone y se graba "Alturas de Macchu Picchu", una de las obras más importantes del grupo. Se edita simultáneamente en Chile, Argentina, Perú, Bolivia, Uruguay y Brasil. Luego se editaría en Francia, España, Holanda, Alemania e Italia. Canal 7 de Lima y Canal 13 de Santiago, acuerdan realizar una coproducción para grabar en las ruinas incaicas un especial de televisión con LOS JAIVAS y "Alturas de Macchu Picchu", con la participación del escritor peruano Mario Vargas Llosa. Este programa ha sido emitido en la televisión de Francia, Alemania, España, Holanda, Estados Unidos y casi todos los países sudamericanos. Luego de varios años en Europa, el grupo realiza una monumental gira por varios países latinoamericanos. Argentina, Chile, Perú y Uruguay conocen en vivo (las) "Alturas De Macchu Picchu". En 1982 realizan eventos de lanzamiento de álbum "Alturas De Macchu Picchu" en países como Alemania, Holanda, España y Francia. En París, realizan una temporada de una semana en el teatro "Palais des Glaces”.

En el disco *Alturas de Machu Picchu* se despliegan una serie más o menos fusionada de estilos, ritmos y/o géneros musicales, marcados fuertemente por sus dos grandes vertientes, el rock progresivo heredero de la psicodelia de finales de los años sesenta, y por el desarrollo propio de los géneros de la

---

<sup>23</sup> En [www.losjaivas.net/index.php/historia](http://www.losjaivas.net/index.php/historia) consultado el 8 de octubre de 2012.

música tradicional latinoamericana. David Ponce hace una rápida descripción del disco:

Histórica cumbre progresiva en el catálogo Jaiva (sic), su séptimo disco es un viaje por los más sugerentes climas y lugares con largos pasajes instrumentales, la fusión de ritmos folclóricos con el sintetizador mini Moog que ya maneja Eduardo Parra y el tonelaje a la vez monumental y popular de las nuevas composiciones: la instrumental Del Aire al aire, los sobrecogedores episodios de La poderosa muerte, la voz intervenida de Águila Sideral, la magia antediluviana que brota de Antigua América, el huayno y el joropo eléctrico de Amor americano y Sube a nacer conmigo hermano (Ponce, 2008:165).

En la investigación de Andrada (2014: 68-167) se puede encontrar un análisis taxonómico mucho más detallado, subdividido en general como análisis melódico, armónico y rítmico, además de una fina disección estructural. Utilizaré el análisis de Andrada en la medida que sea necesario y apropiado en el Capítulo IV al desarrollar el análisis de la musicalización, junto con otros antecedentes y aspectos teóricos ya presentados.

### III. 3 En las Alturas

El video<sup>24</sup> que resultó del proyecto ideado por Camino, fue dirigido por Reynaldo Sepúlveda<sup>25</sup>, entonces un joven director de Canal 13 (Universidad Católica de Chile Televisión), institución que se sumó a los esfuerzos con el Canal 7 de Lima (Radio y Televisión Peruana) para en conjunto realizar una producción audiovisual de magnitudes poco vistas para la música en Latinoamérica.

El documental dedicado a la revisión del proceso de realización del disco (Valenzuela 2004), entrega valiosa información por parte de los músicos sobre el proceso de musicalización. En particular dos testimonios hablan sobre la producción en Perú. Claudio Parra explica que ellos terminan el *master* del disco el 5 de agosto de 1981 en Francia, y el 7 de septiembre<sup>26</sup> ya están grabando el especial de televisión en Machu Picchu. Sorprende la rapidez con que ocurren estos acontecimientos en una época todavía predigital, lo que habla de una producción coordinada, planificada con tiempo, y con robustas redes de trabajo que permitieron al proyecto pasar por encima o esquivar las múltiples trabas,

<sup>24</sup> Ver en <http://www.youtube.com/watch?v=jLLwKIK1Z-w> consultado el 11 de agosto de 2014.

<sup>25</sup> Reinaldo Sepúlveda se desempeñó como Director de Producción de la Presidencia de la República durante el gobierno de Sebastián Piñera. Durante años después de 1981 continuó trabajando en Canal 13 a cargo de importantes programas como Sábados Gigantes y Profesor Rosa. También fue Gerente de Producción de la Red Televisión. El año 2010 estuvo a cargo de la polémica transmisión televisiva del rescate de los 33 mineros atrapados cerca de Copiapó.

<sup>26</sup> Según la entrada de Wikipedia sobre Alturas de Macchu Picchu el video se rodó entre el 9 y el 12 de septiembre de 1981, y el 8 de octubre fue estrenado. [http://es.wikipedia.org/wiki/Alturas\\_de\\_Machu\\_Picchu\\_%28%C3%A1lbum\\_%29#Especial\\_de\\_televisi.C3.B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Alturas_de_Machu_Picchu_%28%C3%A1lbum_%29#Especial_de_televisi.C3.B3n)

principalmente políticas que se podían poner a una iniciativa completamente inédita tanto en Chile como en Perú. Los requerimientos necesarios para la filmación de sólo cuatro días fueron de gran magnitud para una locación de tan difícil acceso. Hubo que trasladar el piano de cola en helicóptero, contar con tomas aéreas, llevar todo un equipamiento de iluminación para filmaciones nocturnas, todos los instrumentos, equipos de amplificación para el doblaje de los músicos, vestuarios especiales, cámaras, personal técnico y todo lo que significa una producción de estas características.

Dentro de la historia del video musical,<sup>27</sup> el caso más directamente comparable es el de Pink Floyd en *Live at Pompeii*<sup>28</sup> de 1971, por tres aspectos principales: 1- La filmación en sitios arqueológicos monumentales ampliamente conocidos en todo el mundo; 2- El montaje y la performance musical y escénica, “la ficción de estar tocando en la ciudad sagrada”, y 3- la idea común de rock progresivo y psicodelia. Por supuesto existen diferencias entre ambos trabajos audiovisuales. “*En las Alturas Macchu Picchu*” es mucho más narrativo o ficcional, cuenta con un narrador y los músicos no se representan en todo momento tocando sus instrumentos. Aquí los músicos cantan e interpelan al lugar que momentáneamente habitan. Por su parte *Live at Pompeii*, no fue filmado íntegramente en la antigua ciudad sepultada por el Vesubio, pues se incluyeron filmaciones de los músicos en el estudio de grabación, no existe ningún tipo de narración verbal, y los músicos son “ellos mismos” haciendo gala de un escenario espectacular, pero sin invocarlo directamente en su música. Aunque no se han encontrado testimonios que den cuenta de la influencia<sup>29</sup> de Pompeya hacia Machu Picchu, sí podemos hacer una directa relación con las bandas del llamado rock progresivo –a veces llamado también rock sinfónico– de la avanzada británica, además de Pink Floyd, casos como los de Yes, King Crimson, Genesis, Jethro Tull y Emerson, Lake & Palmer, entre muchos otros. En Sudamérica Los Jaivas desde Perú<sup>30</sup> son asociados a El Polen y desde Argentina a Arco Iris de Gustavo Santaolalla.

Un testimonio de Claudio Parra, registrado por David Ponce, relata:

Para no crear interferencias tratábamos de mantenernos puros: voluntariamente no queríamos influenciarnos por nadie. Yo sabía de la existencia de Pink Floyd, escuché algunos temas y me di cuenta que se parecía mucho. Además cuando leía entrevistas de Pink Floyd, de Rick Wakeman, de

<sup>27</sup> Para una revisión en mayor profundidad del tema del video musical, ver: Straw (1988); Vernalis (2004); López Cano (2011), San Cristóbal Opazo (2012).

<sup>28</sup> Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=bnC7TdkRnP4>, consultado el 11 de agosto de 2014.

<sup>29</sup> Se trata más bien de un *a vox populi*, desde los seguidores de la banda chilena. La única referencia alusión al respecto se encuentra en la entrada del disco *Alturas de Macchu Picchu* en Wikipedia: “Comparado muy a menudo por los críticos con el concierto *Live at Pompeii* de Pink Floyd por la majestuosidad del paisaje y la alta calidad de las imágenes, fotografía, edición y post-producción”. (*Alturas de Machu Picchu* (álbum). 2012. *Wikipedia*)

<sup>30</sup> *El polen*. 2012. ROCANROLPERÚ



(Keith) Emerson, todos hablaban de lo mismo: de Bela Bartok o de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky y era lo mismo que me pasaba a mí. Me doy cuenta de que es una cuestión generacional (Ponce 2008:166).

El testimonio de Parra nos informa sobre la relación generacional de Los Jaivas y sobre su conciencia al respecto. El umbral de este limbo audiovisual en el que está *Alturas de Machu Picchu*, estaría marcado en la industria musical justamente por el año 1981, año de la filmación de Los Jaivas, el año del nacimiento de MTV. Solamente en este umbral o vórtice temporal de los videos musicales, se pudo producir este trabajo audiovisual, lo que poco tiempo después hubiese sido incompatible con la instalación y estandarización del concepto de videoclip. Heidi Peeters (2004) señala que obviamente antes de MTV ya se transmitían videoclips, pero principalmente del tipo en que se mostraba a los artistas actuando. Por sus características, el video de Los Jaivas viene a ser un testimonio algo tardío – diez años después que *Live at Pompeii*– de una época muy experimental en la relación de la música con el cine, el video y la televisión.

Un testimonio más reciente de Claudio Parra entrega nuevos antecedentes sobre el entusiasmo que el proyecto generaba en la banda:

para nosotros volver a América era volver a Argentina, eso era para nosotros lo que estaba más fresco, más reciente, y además teníamos el contrato discográfico con la EMI Argentina, entonces la vuelta a Argentina era para nosotros lo importante, y en este caso estábamos motivados por el viaje a Machu Picchu. Chile no estaba en el plan, salvo que nosotros éramos chilenos y que sí podíamos pasar, y en tiempos de dictadura más encima, tanto mejor. Pero lo que pasó fue que los peruanos dijeron que ellos no se sentían capaces de asumir la producción técnica de este trabajo. Entonces ellos dicen que nos consigamos otro canal de televisión que sea capaz de hacerlo, y ahí viene el contacto con Chile, hablamos con Canal 13 y se dieron las cosas así, y ahí se hizo esta coproducción. Canal 13 entra porque tenía las condiciones técnicas necesarias para hacerlo, y el canal peruano puso toda la producción, ellos se consiguieron los aviones, y ellos se encargaron nada más que de hacer este making off<sup>31</sup> (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexo II).

Este testimonio habla primero de la expectativa de la banda por volver a Argentina, su “patria musical” como fue señalado más arriba, y no a Chile necesariamente. Por otra parte se explica la razón de la entrada de la televisión chilena al proyecto, lo cual precipitó el retorno al país en plena dictadura

---

<sup>31</sup> Se refiere al material audiovisual extra tipo *making off* que se publicó en el disco y DVD “30 Años Alturas de Macchu Picchu”, Sony Music, 2011.

militar. Consultado Claudio Parra si tuvieron algún inconveniente para ingresar y actuar en Chile, afirma:

No, ninguno, salvo cosas puntuales. En un concierto que hicimos en Talcahuano, los Carabineros fueron muy violentos, andaban a caballo empujando a la gente, cosas así, o que el alcalde de Chillán no quiso que tocáramos en Chillán, pero nosotros pudimos hacer todo lo que hicimos. O sea el Caupolicán era increíble, fueron 3 conciertos donde se gritaban todas las consignas de la época de la Unidad Popular, y hubo un momento bien fuerte cuando estaba a punto de terminar el concierto, entraron los Carabineros por todas las puertas a cuidar la salida para que no hubiesen desórdenes, y mientras iban entrando toda la gente les gritaba “asesinos, asesinos”.

Pasó que mientras estábamos nosotros en Chile vino Illapu también con la finalidad de hacer una gira, y a ellos los rechazaron, en el aeropuerto los devolvieron, y lo de ellos era un poco similar a la nuestro porque ellos se quedaron en Chile después del golpe y en una de sus giras simplemente se quedaron en Europa.

Es probable que haya sido una válvula de escape necesaria en ese momento. Y quizás nosotros éramos los más adecuados porque no iban a invitar a Quilapayún o a Inti Illimani. Yo creo que se dio una instancia que fue aceptada digamos, a lo mejor algunos políticos de los más pensadores de la dictadura dijeron que sería bueno (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexo II).

Otro testimonio de la época dado por la banda comenta que la grabación del especial televisivo en Machu Picchu no estuvo exento de problemas, al menos en el Perú:

Comentan que no les gustó mucho llegar a Machu Picchu en una producción tipo Hollywood: "Mucha cámara, mucha parka amarilla". Los indios de Aguas Calientes -y en general todo Perú-, no veían con buenos ojos a un conjunto de música moderna -chilenos, además- que llegaban un poco a profanar ese símbolo que son las ruinas incaicas. La prensa peruana se mostró bastante agresiva y llevaron a Los Jaivas al consabido tema de la guerra de 1879. (Bicicleta, n 17, nov 1981, Álvaro Godoy y Antonio de la Fuente) (Urbina 2014: 85).

El hecho es que Los Jaivas pudieron recorrer gran parte de Chile en los meses siguientes a la grabación del video en Machu Picchu. Esta producción habría catalizado el verdadero boom mediático que tuvieron en Chile en los dos o tres años siguientes a 1981. En este retorno y su contexto, con la publicación de *Alturas de Machu Picchu*, la difusión del disco *Aconcagua* y en 1984 la edición de *Obras de Violeta Parra*, se debe comprender la consolidación de la carrera de la banda en especial para el impacto en el público chileno.

### III.4 Después de las Alturas

Los años posteriores al retorno de Los Jaivas a Chile en 1981 fueron de una enorme movilidad y una creciente internacionalización al tiempo que su consolidación en Chile crecía cada vez más. Antes de filmar en Machu Picchu, dieron tres conciertos en el Teatro Caupolicán que se repletaron en Santiago, giraron por Chile, y asistieron al programa de televisión Sábados Gigantes (Ponce 2008:166).

Tiempo después participaron como invitados del Festival de Viña del Mar en 1983 y contaron una gran exposición en televisión abierta, como la polémica participación en el concurso Miss Chile en 1982. Fueron invitados a grabar un especial televisivo en la Antártida en 1983, para el que tuvieron que regresar precipitadamente de conciertos que estaban dando en Europa.

En 1983 son contratados por la Unión Soviética para dar treinta conciertos en un mes por varias de las repúblicas, y en los cuatro años siguientes recorren gran parte del mundo tocando.

Son solo ejemplos de la actividad internacional de Los Jaivas durante los años ochenta. Sin embargo 1988 los marcaría con dolor:

Nunca habíamos pensado en la muerte. No la veíamos, no la sentíamos. Cuando llega, la muerte es demoledora, no se puede explicar. Imaginar que Gabriel no estaba era inconcebible. Él era un motor de vida (Claudio Parra en Urbina 2014: 109).

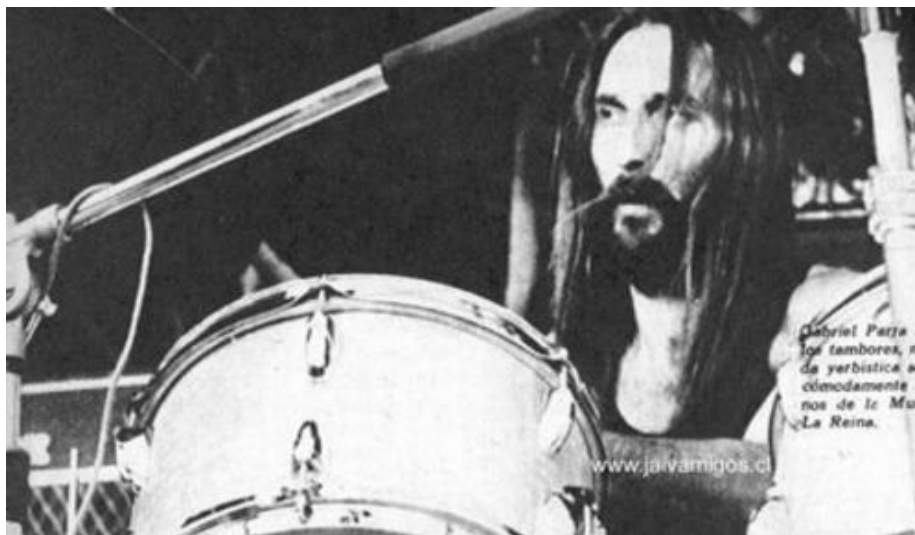


Imagen III.5: Gabriel Parra. Fuente: [www.revistadelosjaivas.cl](http://www.revistadelosjaivas.cl)

Son las palabras de Claudio Parra hablando sobre la muerte de su hermano menor Gabriel. La historia del grupo y su arraigo social, todavía debería ser marcada por la tragedia que hasta el momento

habían logrado esquivar. En 1988 vuelven a Latinoamérica para realizar una nueva gira. El concierto de despedida de Chile, en el Estadio Santa Laura, sería también la despedida de Gabriel Parra, su baterista, quien muere en un accidente automovilístico al sur de Lima, el 15 de abril de 1988, buscando nuevas locaciones en Nasca para un nuevo proyecto audiovisual, tal vez de un carácter similar al del *Alturas de Machu Picchu*. La despedida del baterista se realiza en Viña del Mar, ciudad natal de todo el grupo. Más de 100.000 personas asisten a sus funerales, incluyendo una banda de honor formada por los bateristas de varios grupos chilenos y se reciben condolencias de todas partes del mundo.

En Agosto de ese mismo año, el resto del grupo, se reúne en París para terminar el álbum comenzado un año antes, "Si tú no estás", que es presentado en 1989 como un homenaje a Gabriel.

Los años posteriores son algo erráticos para la banda, aunque no se separan y continúan con algunas actuaciones, se produce algo similar a un receso público hasta 1995. Tomó tiempo poder reemplazar la función musical de Gabriel, la cual después de un par de bateristas que pasaron, fue llenada ni más ni menos que por su hija Juanita Parra. Para este año Los Jaivas tenían al fin un nuevo disco *Hijos de la Tierra* (1995), seguido por los discos *Trilogía: El reencuentro* (1997); *Mamalluca* (1999); y *Arrebol* (2000).

La incorporación de Juanita es uno de los tantos hechos que permiten dar una especial coherencia o "imbricación sociocultural" a la banda, tomando la expresión de Francisco Cruces (2002), como "la relación de la música con el mundo social como un todo", pues en la incorporación de Juanita a la vida profesional y performática del grupo, se hace carne uno de sus mitos fundacionales, el de la "familia Jaivas", que en mi opinión viene a reforzar el vínculo con "lo popular", un vínculo que fue cuestionado en el pasado por ciertas voces políticas, como vimos más arriba. Juanita nació y fue criada por Los Jaivas y vivió en comunidad en todos los destinos que la banda recorrió. Así pues, todas las acusaciones de *hippismo* y amoralidad de las que fueron blanco en algún momento, cedieron frente a un valor social más relevante, el de la unidad familiar, que caló hondo en la percepción social que se hizo de ellos como fenómeno musical. Incorporaciones como la de Juanita volverán a repetirse años más tarde.

El 15 de enero de 2003 la muerte volvería a golpear a Los Jaivas, quizás de forma más fatal que la primera vez. Gato Alquinta fallece aquel verano de un paro cardiorrespiratorio. Su funeral es el funeral más masivo que ha habido en la historia de Chile (Stock 2002: 249). Se realizó un homenaje de 2 días en la Estación Mapocho de Santiago al que asistieron 2 millones de personas, y una procesión

multitudinaria de más de 400.000 personas lo conduce hasta el Cementerio General.<sup>32</sup> Si no es posible estar seguros de esta dato, al menos es seguro que a ningún músico se le ha despedido en Chile con tanta masividad y respeto.



Imagen III.6: Eduardo "Gato" Alquinta. Fuente: [www.revistadelosjaivas.cl](http://www.revistadelosjaivas.cl)

Los Jaivas reaccionaron de inmediato, volviendo a tocar con los hijos de Alquinta,<sup>33</sup> dando conciertos masivos en Santiago y en Viña del Mar, y celebrando en septiembre de 2003 sus cuarenta años. El documental "Eduardo 'Gato' Alquinta" realizado por el programa Réquiem de Chile,<sup>34</sup> está dedicado a las figuras del cantante y del baterista, recoge testimonios y las escenas de sus funerales, permitiendo comprender el profundo impacto con el que se vivió su muerte en Chile, en especial en Santiago y Viña del Mar.

En 2004 se publicaron los discos de *La Vorágine*, antología de su etapa de improvisación. Además el grupo se suma a las celebraciones de los 100 años del natalicio de Neruda, reeditando *Alturas de Macchu Picchu* en versión de disco doble, con el audio remasterizado y un disco DVD de la performance televisiva de 1981.

En 2006 Los Jaivas visitaron Rapa Nui. proceso que quedó registrado en el documental de José Luis Valenzuela<sup>35</sup>, *Los Jaivas en Rapanui: Ojos que miran el universo*, emitido por Canal 13 en septiembre 2006. Valenzuela es el mismo documentalista que en 2004 realiza el ya citado documental sobre la realización de *Alturas de Machu Picchu*, y fue también quien realizó *Mamalluca-Nace una*

<sup>32</sup> GATO ALQUINTA - DECESO. 2003. Santiago: Canal 13. accessed December 3, 2012, [www.youtube.com/watch?v=eJxOx3oEUqw](http://www.youtube.com/watch?v=eJxOx3oEUqw)

<sup>33</sup> El 15 de marzo de 2004, Eloy Alquinta de 32 años, hijo de Gato que se había transformado en integrante estable de la banda, fallece de un ataque al miocardio al igual que su padre (Ponce 2008:171). Pese a ello la banda consolida una nueva formación con Francisco Bosco en voces y charango, Carlos Cabezas en saxo y flautas, y Ankatu Alquinta, hermano de Eloy, en guitarras.

<sup>34</sup> Urrejola, Carola. 2010. "Eduardo 'Gato' Alquinta", de *Réquiem de Chile*. Santiago: Canal 13 – FIN. accessed December 3, 2012, <http://periodismo.uahurtado.cl/ppeaudiovisual/?p=62>

<sup>35</sup> José Luis Valenzuela, <http://jlvalenzuelafuentes.blogspot.com/>. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=AI2jnK1xuvU&list=PL1E19B2C57759723E>, consultado el 11/08/2014

*obra sinfónica* en 1999. Se ha convertido para entonces en un documentalista de la banda.

El año 2008 el disco *Alturas de Machu Picchu* es posicionado por la revista *Rolling Stone*<sup>36</sup> como el segundo álbum más importante en la historia de la música chilena, sólo debajo de *Últimas composiciones* de Violeta Parra.

No deja de sorprender el impacto del disco en el imaginario de Machu Picchu, tanto como para que el 7 de julio de 2011 el grupo fuera invitado a presentarse en “las ruinas”<sup>37</sup> (Los Jaivas, 2011), durante las celebraciones por los 100 años de su “re-descubrimiento”, por el arqueólogo norteamericano Hiram Bingham, narrado en su clásico libro *La ciudad perdida de los Incas* (Bingham, 1949). Este hecho es un ejemplo concreto de la vigencia y la repercusión de lo que puede ser entendido como el fenómeno *Alturas de Machu Picchu*, que sigue en desarrollo. Cabe preguntarse entonces ¿cuál es la música de Machu Picchu? ¿La de Los Jaivas? ¿Así suena Machu Picchu? ¿Es esta la única manera en que puede sonar? ¿Es obligatoria su asociación sonora épica y grandiosa?<sup>38</sup>



Imagen III.7: Los Jaivas tocando para la celebración del centenario de Machu Picchu, en 2011. Fuente:

[www.revistadelosjaivas.cl](http://www.revistadelosjaivas.cl)

El año 2013 Los Jaivas celebraron sus 50 años de existencia, transformándose en una de las bandas en ejercicio con más trayectoria en el mundo, con apenas un año menos de vida que los *Rolling Stones*, la agrupación más longeva del planeta según las noticias de los *mass media*.

<sup>36</sup> Rolling Stone, abril 2008, 121<sup>th</sup> edición chilena.

<sup>37</sup> Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=f1174bvpr88>, consultado el 11/08/2014.

<sup>38</sup> Demostración material de la majestuosidad de un imperio y de su civilización, uno de los monumentos más galardonados y reconocidos por la comunidad internacional desde su “re-descubrimiento” en 1911. Nos deja la pregunta de si acaso es necesaria la inspiración de la majestuosidad arquitectónica para crear una gran obra, o sea, sobre las megalomanías artísticas. La banda continuó “construyendo lugares” a través de su música. El caso en que esto es más evidente es en su disco *Mamalluca* (1999), en el cual esta vez el texto sí es de autoría propia, más precisamente de Eduardo Parra.

El libro de Pamela Urbina fue presentado por la autora y los integrantes actuales de la banda dentro de las actividades oficiales de celebración de los 50 años de vida de Los Jaivas. El evento se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el cual durante todo el mes de agosto de 2013 se exhibió la exposición *Los Jaivas Medio Siglo: Cinco Décadas de Rock en Chile*.



Imagen III.8: Claudio Parra, Mario Mutis y Eduardo Parra, los tres miembros originales de la banda que sobreviven, durante la presentación del libro de Pamela Urbina en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La banda continúa su camino. Se han editado nuevos discos, pero solo con material recuperado de viejas grabaciones. Podría decirse que después de la muerte de Gato Alquinta, la banda cierra su larga etapa creativa para dedicarse a la reinterpretación de su extenso repertorio. Otra dimensión que ha sido retomada es la sinfónica, con nuevos espectáculos acompañados de grandes orquestas interpretando repertorios que no son los más populares necesariamente, pero que sí son parte importante de su lenguaje.

### III.5 Cierre de Capítulo III

Como advertí al comienzo de este capítulo, no pretendo ser exhaustivo en lo biográfico en cuanto que más de 50 años de trayectoria y anecdotario tan extenso, es inabarcable. Quise ser selectivo poniendo el foco en *Alturas de Machu Picchu* y en los antecedentes, previos o posteriores, que permitan comprender los fenómenos en torno a este disco.

Para los fines de esta investigación, después de la revisión realizada, es importante resaltar ciertos aspectos que se pueden agrupar por una parte en todo lo relacionado a la historia de Los Jaivas, y por otra, en aquellas características particulares del disco en cuestión.

En cuanto al primer grupo, el concepto de vanguardia primitiva aplicado por Juan Pablo González, puede ser un articulador de procedimientos, eventos e ideologías que construyeron el universo de la banda. Una vanguardia en busca de un pasado remoto americano, que a través de la improvisación y la creación colectiva fusionó músicas y elementos estéticos ligados al *hippismo* y al rock, como también a las músicas tradicionales latinoamericanas, y en especial andinas. Esta forma de vanguardia vivió por años en conflicto con la polarización política de las décadas de los sesenta y setenta, produciendo juicios complejos y muchas veces contradictorios sobre el trabajo musical de Los Jaivas y su expresión cultural, a causa de su no “compromiso” político, lo que desembocó en el auto exilio o en el “no-exilio” en Argentina y luego en Francia donde se desarrolló la idea de una familia musical.

El segundo grupo de aspectos, relacionados al disco *Alturas de Machu Picchu*, es justamente causa directa del proceso descrito. Fue su vía para retornar a Chile en 1981. Un retorno con una inmensa recepción, pues ya corrían otros tiempos políticos, aunque las dictaduras del continente estuvieran aún en pleno apogeo. Pero el disco en sí, trabajando sobre la poesía del gran poeta ya fallecido, re-presentando de una forma novedosa una serie de estilos musicales locales, con un trabajo sonoro y audiovisual de gran nivel, y con toda la experiencia ganada actuando internacionalmente, fue fundamental en ese retorno y en la recepción de la banda hacia el futuro. El análisis de la música y los procedimientos incluidos en el disco es la preocupación del Capítulo IV.



**Capítulo IV**  
**Musicalización de *Alturas de Macchu Picchu***



## Capítulo IV: Musicalización de *Alturas de Macchu Picchu*

En este capítulo se realiza un análisis de la musicalización del poema *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda, plasmado en el disco homónimo de Los Jaivas. Para ello se utilizarán algunos de los entramados teóricos presentados en el Capítulo I, así como los antecedentes académicos, históricos y periodísticos recopilados sobre Neruda y Los Jaivas en los capítulos II y III.

Ya que la sola reunión de antecedentes sobre un tema, no constituye un análisis, mi propuesta no es un análisis formal o sintáctico del texto musical, sino un método que permita contemplar desde las distintas variables culturales en juego hasta los aspectos más específicos en el texto sonoro, siempre en relación al poema como punto de partida.

En una primera sección de este análisis se profundizará en algunos aspectos formales de cada tema, continuando con lo presentado en el Capítulo III sobre Los Jaivas y el disco. Para ello aprovecharé algunos materiales originales de su producción facilitados por Claudio Parra al realizar la entrevista. El primero de dichos materiales es uno de los cuadernillos fotocopiados de la edición del *Canto General*, enviada por Daniel Camino a la banda para que trabajaran la musicalización. Es una edición bilingüe inglés/español, que cada músico trabajó individual y colectivamente para seleccionar textos y anotar ideas musicales. En el Anexo IV se presenta la digitalización de uno de esos cuadernillos, el cual contiene anotaciones de gran interés.

El otro material obtenido, fue la digitalización de algunas páginas de la “bitácora de grabación”, un cuaderno en que están anotados los textos escogidos, muchos detalles cotidianos del trabajo y los esquemas que ellos desarrollaron para cada tema.<sup>39</sup> Este tipo de esquemas se asemejan mucho a los diagramas propuestos por Philip Tagg (2003, 2012) años después. Claudio Parra señala que ellos comenzaron a trabajar este tipo de esquemas en 1975, en su disco *Los Jaivas*.<sup>40</sup> La combinación de este tipo de esquemas con la notación musical tradicional, es una herramienta taxonómica muy completa, para el análisis de la música popular.

Además de los esquemas originales, utilizaré espectrogramas que permiten rápidamente obtener una vista del análisis de las intensidades y las frecuencias del audio, el cual ilustra gráficamente el transcurso del tema en el tiempo. Si bien hoy existe la transcripción completa del disco, este tipo de gráfica es una alternativa muy rápida y fácil de manejar para ilustrar estructuras sonoras, además de ser

---

<sup>39</sup> Por acuerdo con Claudio Parra solo se digitalizó la selección del texto y los esquemas. Este material existe para todos los temas menos para *La Poderosa Muerte*, que lamentablemente no estaba en dicho cuaderno.

<sup>40</sup> Más conocido como el disco *El Indio*, por la imagen de la carátula.

adecuada para músicas que no nacen de la tradición escrita, sino que, como en este caso, en el estudio de grabación.

Seguido de esto se presentará lo que he llamado el análisis canónico del disco. Esto es, la aplicación de los criterios y requisitos del canon musical presentados en el Capítulo I, con el fin de comprender el posicionamiento cultural del disco.

Por último se hará una aplicación de las teorías del *lugar* ya discutidas, a través de las operaciones musicales estéticas hechas por Los Jaivas sobre el poema mediante la selección del texto y el uso de tópicos y/o estilos musicales.

Para todo esto ha sido fundamental la escucha incesante de la música, y en muchos casos su escucha reducida.<sup>41</sup> Lo mismo ha ocurrido con el poema de Neruda, volviendo sobre él una y otra vez, y sobre las interpretaciones o lecturas críticas que han hecho innumerables investigaciones, algunas de las cuales se recogieron en el Capítulo II de esta tesis. El texto completo del poema se puede encontrar en el Anexo I, en donde se destaca el texto seleccionado por los músicos. El disco se encuentra disponible en múltiples plataformas *online*, por lo que recomienda su escucha para seguir la lectura de este capítulo.

#### **IV. 1 Aspectos formales**

En la Sección III.2 del capítulo anterior se presentaron los antecedentes generales del disco, en especial la génesis del proyecto propuesto por el productor musical Daniel Camino y comenzado gracias al tema instrumental compuesto y grabado por Alberto Ledo como despedida de la banda.

A continuación me detendré en algunos aspectos de cada tema del disco, con atención principalmente en la selección del texto musicalizado y en el manejo de los estilos musicales en juego, centrados para este caso en los siguientes cuatro elementos: instrumentación, patrones rítmicos, patrones melódico-armónicos y elaboración sonora. El énfasis de cada aspecto en cada tema podrá ser distinto en virtud de los elementos más característicos que se encuentren y/o más determinantes para la comprensión de los procesos de musicalización del texto involucrados en el disco.

##### 1. *Del aire al aire* (2:14 min).

Es el único tema compuesto e interpretado por Alberto Ledo, integrante argentino que dejó la banda poco antes de que Los Jaivas compusieran el resto del disco. Según el testimonio de Eduardo Parra<sup>42</sup>, es

<sup>41</sup> Concepto propuesto por Pierre Schaeffer (2003: 159), que se encuentra también en las propuestas de Philip Tagg.

<sup>42</sup> En el documental de Valenzuela, 2004.

el tema desde donde nace el resto del disco. Utiliza elementos de paisaje sonoro “natural” –aves, sonido de viento– y aerófonos con marcados efectos que aumentan su espacialidad sonora. Posee variados elementos concretos agregados en la etapa de post producción, que incluyen la grabación de canto de pájaros, una cinta y una pista de trompe al revés. Por razones obvias, no utiliza texto, ya que no fue compuesto pensando en el poema. Sin embargo es reinterpretado por Los Jaivas, y pasa a ser la representación más evidente de la disyuntiva entre cantar o no cantar el texto, que tuvieron los músicos al comenzar el trabajo, relación permanente con la música programática al modo de los poemas sinfónicos, reinterpretada al modo de los discos conceptuales del rock progresivo.

*Del Aire al Aire* es un tema completamente instrumental que si bien no utiliza el material poético, su paratexto es el primer verso del primer canto del poema

**Canto I (v. 1-6)**

**Del aire al aire**, como una red vacía,  
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,  
en el advenimiento del otoño la moneda extendida  
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,  
lo que el más grande amor, como dentro de un guante  
que cae, nos entrega como una larga luna.

Esta primera estrofa del poema tiene un carácter marcadamente introductorio. Una manera de proponer una atmósfera de la lectura a través de la sensación de pesar y sin sentido autorreferente, ya tratado en el Capítulo II. Todo el primer canto tiene este carácter revisionista y de acercamiento a un recorrido análogo al carácter de tránsito que tiene *Alturas de Macchu Picchu* en la obra del poeta.<sup>43</sup>

Andrada señala la linealidad del tema, o sea su no estructuración desde el punto de vista melódico-armónico (Andrada 2014: 70). Sin embargo la incorporación de sonidos concretos y de efectos de postproducción permiten disecarlo. El Esquema IV.1 corresponde a la bitácora de trabajo de Los Jaivas, mientras que el Esquema IV.2 corresponde a un espectrograma<sup>44</sup> del audio del tema en el disco. En estos gráficos se presentan las señales de la descomposición de frecuencias –más blanco mayor presencia de dichas frecuencias– y la señal de amplitud del sonido, ambas señales graficadas versus una línea de tiempo.

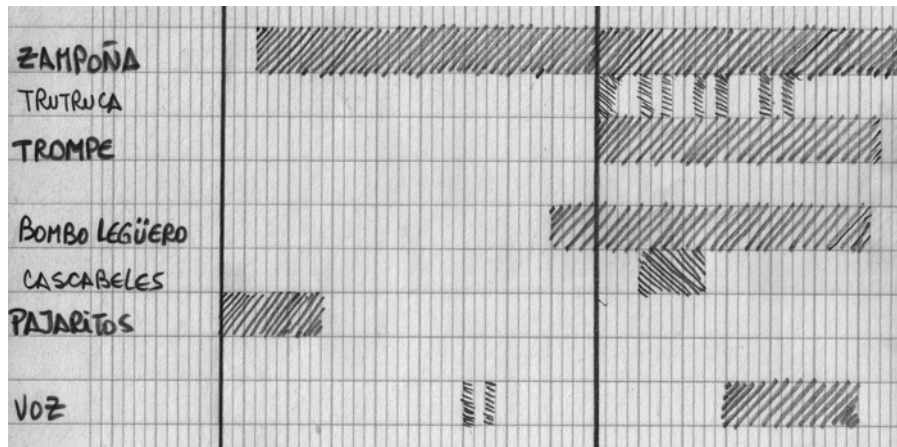
Observando el Esquema IV.1, se comprende la idea de dos momentos en el tema, diferenciados principalmente por la entrada del bombo. Al observar ahora el Esquema IV.2 es posible pensar en una

---

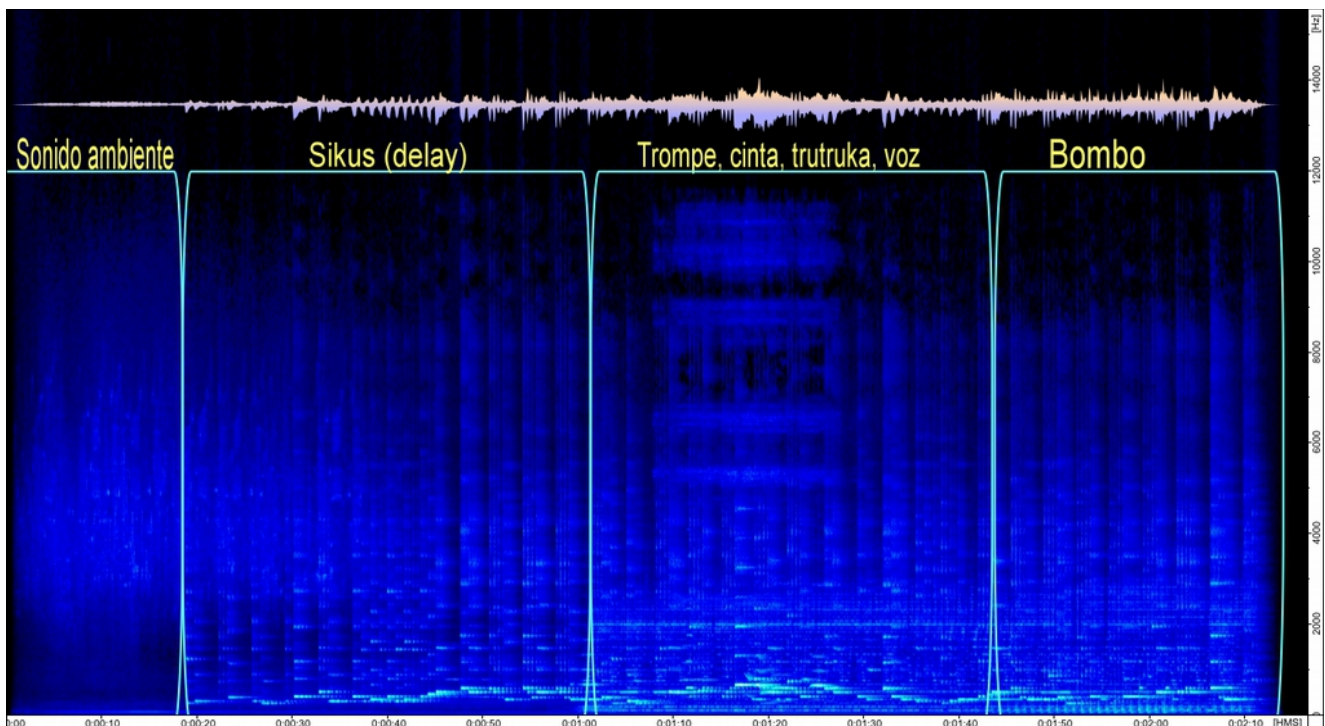
<sup>43</sup> Ver Sección.II.2

<sup>44</sup> Obtenido con el software Acousmographie. Programa de análisis de músicas electroacústicas y fenómenos sonoros fijados, en especial para músicas no escritas, su representación gráfica y anotaciones textuales sincronizadas a la escucha y sus técnicas usuales de representación de señales (amplitud – análisis espectral de frecuencias). [www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographie](http://www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographie)

segmentación en 4 pasajes, que si bien presentan una linealidad melódico-armónica, se pueden reconocer distintos momentos y recursos sonoros. Esta segmentación es sin duda discutible, especialmente en cuanto a posibles subdivisiones, pero a grandes rasgos según el análisis de dinámicas y frecuencias, las cuatro zonas serían las siguientes: 1. sonido ambiente (ruidos de aves, insectos, viento); 2. sikus solo con delay; 3. Sikus, trompe, trutruka y voces; y 4. bombo legüero.



Esquema IV.1: *Del Aire al Aire* en bitácora original de Los Jaivas.



Esquema IV.2: espectrograma de *Del Aire al Aire* segmentando el tema en cuatro momentos según la aparición de sonidos.

La instrumentación utilizada está centrada en el uso de aerófonos: sikus y trutruka. Los sikus o zampoñas refieren sonoramente al mundo andino, mientras que la trutruka al mundo mapuche, aunque esta no es protagonista en el tema, será muy importante en el disco, en relación a lo que Los Jaivas consideran su universo sonoro americano. Los otros instrumentos también cumplen un rol importante por su función de bordón o pedal. Es el caso del trompe que es modificado para sonar con su ataque invertido, instrumento que está señalado por su adscripción étnica en las músicas americanas.

El tratamiento rítmico es heterométrico. La melodía principal se basa en melodías *al alzar* que marcan tiempos fuertes, y que pese a la aparente desestructura métrica, ésta se puede comprender como una serie de compases de metro cambiante entre 4/4, 3/4 y 2/4, que hacia el final del tema viene a ser estabilizado en 4/4 por la entrada del bombo legüero.

El patrón melódico-armónico está marcado por una melodía centrada en la tonalidad de *mi* menor (Em7). Lo que a primera audición parecería presentarse como un esquema pentatónico menor, en realidad corresponde a una escala menor natural. En el Ejemplo IV.1 se presenta el comienzo de la melodía en que se puede notar el intervalo *si-re-fa#* como presentación temática demostrando su no pentafonía.



Ejemplo IV.1: línea melódica inicial de *Del Aire al Aire*, interpretada por el sikus. Fuente: Andrada 2014.

Otro aspecto importante de la melodía es que presenta un carácter *bimodal*, como ha sido llamado para la música andina, más específicamente para el huayno como los modos A y B, el menor y el relativo mayor respectivamente (Vásquez y Vergara cit. Mendivil 2010: 39). O sea que la armonía cambia de *mi* menor a *sol* mayor, para luego resolver nuevamente en *mi* menor (Ejemplo IV.2). Se puede comprender como un único modo, pero su característica es que se traslada el centro tonal de la tónica de A a la de B.



Ejemplo IV.2: línea melódica de *Del Aire al Aire*, interpretada por el sikus con cambio bimodal. Fuente: Andrada 2014.

Dicha *bimodalidad*, funciona en el tema como un *tópico*, más fuerte aún que la pentafonía, para referirse a la música andina. A esto se suma el carácter heterométrico típico de la música del Andes no industrializada, el cual es posible encontrar en múltiples ejemplos de los registros etnográficos, en que los intérpretes ejecutan naturalmente lo que para la música occidental son heterometrías, pero que para dicha música son cadencias rítmicas comunes, especialmente al final de las frases.<sup>45</sup>

Por último, pero de igual importancia, especialmente en este tema, es necesario comentar la elaboración sonora. Lo más llamativo es el marcado efecto de reverberación de todos los sonidos y el efecto de *delay* aplicado al sikus estrictamente ordenado por semitiempos y paneado estereofónicamente de modo que pareciera producirse el diálogo con el que es ejecutado este instrumento en la tradición andina. Este efecto, junto con el tratamiento de los otros sonidos como el trompe, las voces, los sonidos ambiente, el pedal grave de sintetizador y el bombo, generan una sensación de espacialidad particular, que remite a amplios espacios deshabitados a la vez que encajonados, con lo que se presenta la atmósfera del disco completo.

## 2. La poderosa muerte (11:08 min).

Se trata del tema de mayor envergadura del disco, asimilable a la idea de una suite-rock, no solo por su extensión –más del doble de duración que cualquier otro tema del disco–, sino que por su compleja estructuración métrica, diferentes secciones, variedad sonora a través de instrumentos acústicos –quenas, trutucas, tarkas, piano, batería– y electrónicos –bajo, guitarra, sintetizadores–, incluyendo sonidos concretos incorporados como campanadas, y modulaciones del sonido general realizadas en el estudio. Andrada comenta:

no responde a una estructura simétrica como sería el de la forma “canción”; sino más bien que está constituida por secciones que se van desarrollando paulatinamente, con una introducción, un desarrollo de las distintas partes, puentes para unir cada una de las secciones y un Epílogo con una Coda Final. (Andrada 2013: 73).

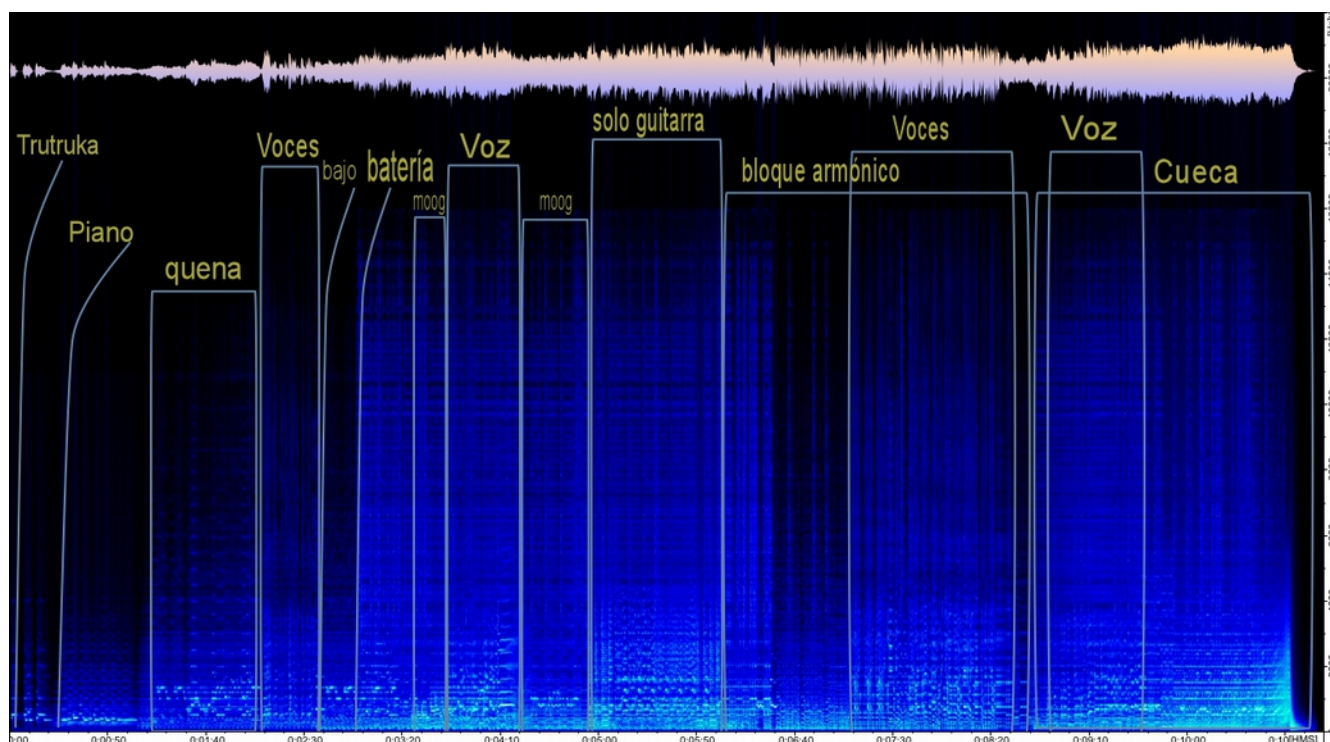
Un dato importante de relevar, es que la composición de este complejo tema parte desde un reciclaje musical. Claudio Parra cuenta que el arpeggio inicial del piano y las notas de la trutruka se

---

<sup>45</sup> Aunque no es un ejemplo etnográfico, esto se puede apreciar en *Llorando se fue* del grupo boliviano Los Kjarkas (ver <https://www.youtube.com/watch?v=I5K1npubnXE>, consultado 08/09/2014). Este ejemplo es significativo pues se trata del tema que más tarde fue mundialmente popularizado como Lambada por la agrupación francesa Kaoma. Al respecto consultar García (2008).



rescataron desde los apuntes que la banda guardaba de breves ideas musicales que no eran utilizadas o que quedaban como reservorio para futuros trabajos.<sup>46</sup>



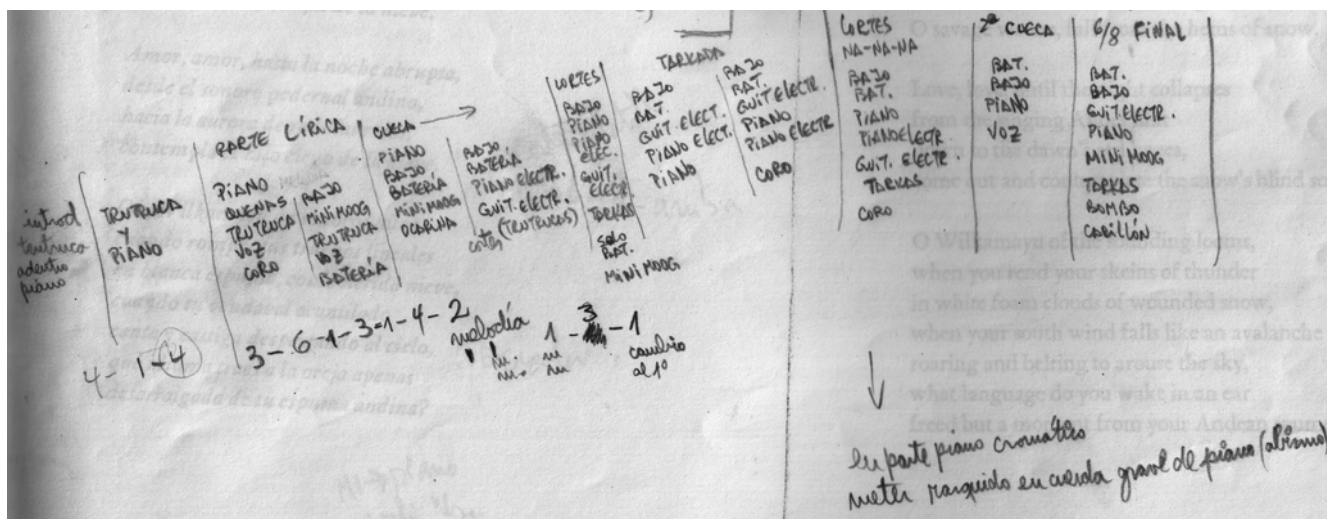
Esquema IV.3: espectrograma de *La Poderosa Muerte* indicando secciones y entradas de instrumentos.

El Esquema IV.3 muestra un poco de la complejidad estructural de *La Poderosa Muerte*, comienzos y finales de secciones importantes o apariciones de ciertos protagonismos vocales o instrumentales. Como comenta Andrada, es un tema sin repeticiones ni retornos, no es posible encontrar simetrías sencillamente. Es posible apreciar que es instrumental la mayoría del tiempo, y que la voz está presente en cuatro momentos muy diferenciados y relativamente breves, en dos casos de manera coral y en otros dos como voz solista. Solo las voces que son parte de lo que Andrada llama el “bloque armónico”, que para Los Jaivas corresponde a la tarkeada (ver Esquema IV.4), presentan una mayor duración y contenido textual, luego de lo cual termina con una larga sección que Los Jaivas denominan como cueca.

Si bien en la bitácora del disco no se encontró el esquema de trabajo de este tema, en el anverso

<sup>46</sup> El pianista explica que a dicho reservorio le llamaban Archivo de Inspiraciones: "Cada vez que alguien tiene una idea por ahí, en auto o en una micro, y comienza a cantar para no olvidarse, lo anotamos en un pedazo de papel y eso queda guardado como un material, u otras veces estamos en la casa y se graba." Ver Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, Anexo II).

de una de las páginas del cuadernillo con el poema, se encuentra un diagrama completo de *La Poderosa Muerte*, el cual se presenta a continuación en el Esquema IV.4.



Esquema IV. 4: estructura de *La Poderosa Muerte* encontrada en uno de los cuadernillos de trabajo.

Este esquema es valioso porque permite comprender la estructuración dada por los músicos, así como sus preocupaciones. Las anotaciones hacen explícito que la presencia de la voz no es muy relevante en el esquema. En primer lugar nos encontramos con la “parte lírica”, que corresponde a las dos primeras secciones vocales del Esquema IV.3, la primera coral y la segunda solista. Más adelante en la sección “tarkada”, en “cortes” y en “segunda cueca”, nos encontramos con la mención del coro, o de la voz. Sin embargo la mayor cantidad de información en el esquema es organológica, en donde las voces cumplen el rol de un instrumento más, en igualdad de condiciones. También encontramos algunas indicaciones armónicas y melódicas. Aunque parezca una obviedad, se trata de músicos haciendo música, ni más ni menos. El énfasis estará en lo sonoro, y a través de los distintos recursos que afectan lo sonoro se reinterpretará o comentará el texto escogido.

La instrumentación es la más completa del disco, lo cual apoya la afirmación de Andrada de que el tema representa fractalmente el trabajo completo (Andrada 2014: 42), resumiendo en él todos sus momentos. Se pueden definir tres grupos de instrumentos. El primero es la formación rockera: bajo y guitarra eléctrica, batería, piano y sintetizadores. El segundo conjunto es el de los instrumentos locales: sikus, trutrukas, quenás, ocarinas, tarkas y bombo. Y en tercer lugar los instrumentos “exógenos” a Los Jaivas, que fueron utilizados por oportunidad, como el carillón o campanas tubulares, y el clavecín, que no está presente en este tema sino que en *Antigua América*. A estos tres grupos obviamente habría que

agregar un cuarto, y quizás el más importante para los fines de esta investigación, que es el grupo de las voces, desarrolladas con especial cuidado en *La Poderosa Muerte*. Encontramos un importante trabajo solista-coro. De las cuatro secciones cantadas, la primera es solista-coro, las secciones segunda y cuarta son solistas, y la tercera es completamente coral, el “bloque armónico.”

El tratamiento rítmico del tema es también muy amplio, transitando zonas muy variadas. Se pueden distinguir secciones métricas poco definidas o de carácter de *cadenza* –en la introducción, por ejemplo, o recitativo– ”el piano va cambiando de acorde y regulando su velocidad totalmente en función del fraseo de la voz principal” (Andrada 2014:74), otras de métrica estable –normalmente en 6/8–, y métricas inestables o “irregulares”, correspondientes al llamado bloque armónico, en que las voces del coro cantan los versos “siguiendo al texto”, como afirma Claudio Parra (ver entrevista en Anexo II). Construido en quintas paralelas y pentatónico, este bloque armónico, presenta un trabajo métrico muy interesante, que es posible comprender como un ritmo andino “cojo”, por compresión o por expansión métrica (ver Ejemplos IV.3, IV.4 y IV.5).

Ejemplo IV:3: cambios de métrica en *La Poderosa Muerte*, bloque armónico instrumental. Fuente: Andrada 2014.

**Mi M      Re M   Do#M      Fa#M                                  LaM**

Tenor Solista  
Al-ta ciu-dad de pie-dras es-ca - la-res, por fin mo-ra-da del que lo te-rres - tre no es-con-dió en las dor-mi-das ves-ti - du-ras. En

Tenor 2  
Al-ta ciu-dad de pie-dras es-ca - la-res, por fin mo-ra-da del que lo te-rres - tre no es-con-dió en las dor-mi-das ves-ti - du-ras. En

Baritono  
Al-ta ciu-dad de pie-dras es-ca - la-res, por fin mo-ra-da del que lo te-rres - tre no es-con-dió en las dor-mi-das ves-ti - du-ras. En

Piano  
mf  
non legato

Ejemplo IV:4: cambios de métrica y armonía en *La Poderosa Muerte*, bloque armónico vocal. Fuente: Andrada 2014.

Bombo Legüero  
Batería

Ejemplo IV:5: cambios de métrica de bombo y batería en *La Poderosa Muerte*, bloque armónico instrumental. Fuente: Andrada 2014.

Este ritmo heterométrico o “cojo” puede comprenderse al igual que lo señalado para *Del Aire al Aire*, como una característica recurrente de la música andina, a lo que se suma como marca del “rock progresivo” en la música de Los Jaivas. Se trata del mismo tipo de acomodos al texto que se hace en las canciones andinas como la mencionada antes de Los Kjarkas, sin embargo estos cambios métricos ocurren también en secciones instrumentales, por lo que no se pueden relacionar solo a la relación con la métrica del texto, sino que se deben comprender como una práctica musical.

En el desarrollo melódico-armónico del tema es en donde se encuentran más variaciones y novedades, acentuando el carácter “progresivo” o de rock “sinfónico” por el cual pasa la obra en algunos pasajes importantes, en especial en *La Poderosa Muerte* y en *Antigua América*. No vale la pena replicar aquí el análisis del transcurso melódico y armónico que hace Andrada, sin embargo es

posible afirmar que en base a consecutivas modulaciones armónicas, los músicos plantean un discurso retórico para el tema, el cual se aleja de la tradición de la música andina. Siendo la tonalidad central *mi menor*, con que comienza y termina el tema, en la segunda parte del tema se incorpora un acorde de *do menor* que marca un paso a la tonalidad de *mi menor armónico*. Luego en el bloque armónico ocurre una compleja secuencia armónica dada por la acentuación y por las voces cantando pentafónicamente en cuartas y quintas paralelas (ver Ejemplo IV.4). Y en la última sección se pasa de la tonalidad de *re menor* a *mayor* para resaltar el carácter épico, para luego regresar finalmente a la tonalidad inicial en *mi menor*.

La elaboración sonora es también importante. El efecto de la *trutruka* al comienzo del tema, amplificada por la caja de resonancia del piano mientras se mantiene presionado el pedal de éste para generar un efecto de reverberancia y vacío; efectos aplicados a través del sintetizador Minimoog de glisandos o los llamados “de burbuja”; efectos de sonido elaborados en post-producción que emulan una tormenta y un trueno al final del tema, son ejemplos de un cuidado trabajo sonoro que caracteriza al disco, especialmente como un trabajo realizado en un estudio de grabación, con la mejor tecnología de la época –multipistas a 16 canales– y con todos los recursos musicales necesarios.

La selección de versos en el tema proviene de los cantos II, III, VI y VII del poema –no se toman versos de los cantos IV y V, aunque el título es tomado del primer verso del canto IV–, que conducen y condicionan la estructura por la que transcurre el tema. La selección está marcada por el gran tema que los mismos músicos han declarado como el central para ellos en el poema, la muerte. Los cuatro pasajes vocales corresponden a los siguientes versos que a su vez pertenecen a cuatro cantos distintos, más el verso extraído del Canto IV para el título.

**Canto II (v. 65-67)**

Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta  
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos metálicos  
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?

**Canto III (v. 78-80)**

todos (des)fallecieron esperando su muerte, su corta muerte diaria:  
y su quebranto aciago de cada día era  
como una copa negra que bebían temblando.

**Canto IV (v. 81)**

**La poderosa muerte** me invitó muchas veces:

**Canto VI (v. 125-135)**

Entonces en la escala de la tierra he subido  
entre la atroz maraña de las selvas perdidas  
hasta ti, Macchu Picchu.

Alta ciudad de piedras escalares,  
por fin morada del que lo terrestre  
no escondió en las dormidas vestiduras.  
En ti, como dos líneas paralelas,  
la cuna del relámpago y del hombre  
se mecían en un viento de espinas.  
Madre de piedra, espuma de los cóndores.  
Alto arrecife de la aurora humana.

### **Canto VII (v. 125-135)**

Cuando la mano de color de arcilla  
se convirtió en arcilla, y cuando los pequeños párpados se cerraron  
lentos de ásperos muros, poblados de castillos,  
y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,  
quedó la exactitud enarbolada:  
el alto sitio de la aurora humana:  
la más alta vasija que contuvo el silencio:  
una vida de piedra después de tantas vidas.

Los versos del Canto II corresponden al final de dicho canto, y son los primeros que se cantan en todo el disco. Es además prácticamente el único pasaje, incluido en el disco, que se trabaja el primer “tono”, aquel autorreferente, intimista y desesperanzado, característico del comienzo del poema. Este tipo de versos son rápidamente abandonados en el disco, en donde funcionan como breve introducción, para concentrarse en las alusiones directas y/o metáforas historicistas, en torno a la suerte de la ciudad y su pueblo. Es en este segundo “tono”, y central, en que se encuentran los versos del Canto VI, en que se nombra por primera y única vez a la ciudad, subjetivizándola a través del tratamiento en segunda persona, y a la vez, reemplazando al sujeto del poeta.

Un aspecto formal de los versos que se puede constatar en estos pasajes del poema, es una tendencia métrica hacia el endecasílabo. Una importante cantidad de versos cumplen con dicha métrica –*Alta ciudad de piedras escalares*–, o bien heptetos –*hasta ti, Macchu Picchu*–, o versos alejandrinos (catorce sílabas) –*La poderosa muerte me invitó muchas veces*–. Dentro de la variedad métrica del texto, un caso especial de 13+7, resulta levemente transformado en la musicalización para quedar como 14+7

todos fallecieron esperando su muerte, su corta muerte diaria (Neruda)

todos (des)fallecieron esperando su muerte, su corta muerte diaria (Los Jaivas)

Estas tendencias métricas pasan algo desapercibidas en el poema, primero, porque abundan las excepciones dando una idea general de verso libre, y en segundo lugar gracias a recursos como los

encabalgamientos, cortes y alargado de versos. Sin embargo Marchese y Forradellas en su diccionario de terminología literaria afirman:

En las combinaciones polimétricas el endecasílabo comporta tradicionalmente como pie quebrado al heptasílabo, y en la poesía moderna también al pentasílabo (Marchese y Forradellas 1989: 121-122).

Las relaciones métricas que establece Neruda en el poema no serían, entonces, tan libres ni casuales. Lo cual permite pensar en una influencia general en el disco hacia el tipo musicalización realizada. Por otra parte la presencia del verso alejandrino tampoco es casual, o incluso del uso del verso de trece sílabas. Según Marchese y Forradellas, el alejandrino, luego de haber sido abandonado en el siglo XV, hacia finales del siglo XIX vuelve a utilizarse extendiéndose en el modernismo reemplazando al endecasílabo en algunos casos. Rubén Darío combinaría exitosamente el alejandrino con los versos de trece sílabas, aunque en su caso de manera periódica –*Hacer soñar un ruiseñor en lo invisible / y Mina es ya princesa de un imperio imposible*– (Marchese y Forradellas 1989: 21). En este contexto, resulta llamativa la “corrección” de Los Jaivas a Neruda al agregar una sílaba para alcanzar el alejandrino, como si una vez que se establece una estructura melódico-rítmica para cantar el verso, cualquier alteración podría alterar la estabilidad del resultado, pese a la plasticidad del sonido comprimiendo y expandiendo las sílabas.

### 3. *Amor americano* (5:26 min).

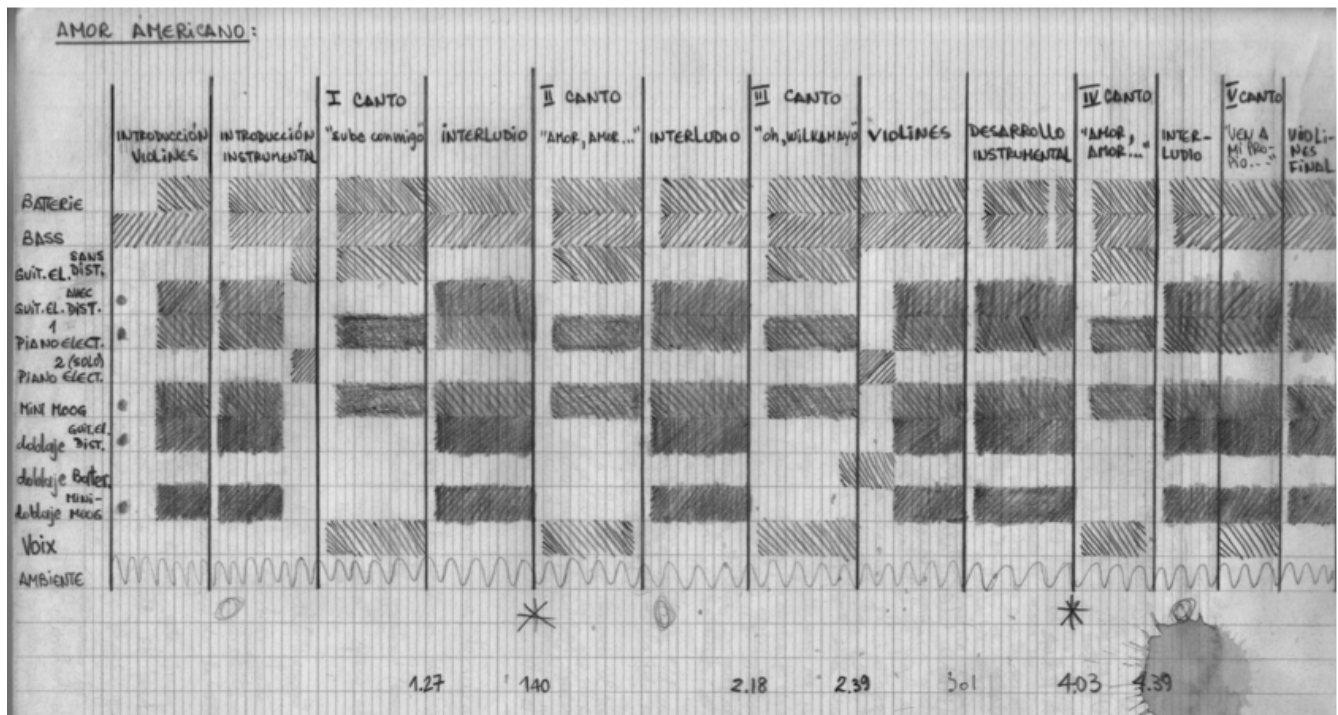
Es uno de los temas más reconocibles como canción junto a *Sube a Nacer Conmigo Hermano*. *Amor Americano* es un largo Huaylas<sup>47</sup> que toma el canto VIII del poema y utiliza aproximadamente un 50% del texto. Andrada entrega algunos datos relevantes sobre su composición:

Esta composición fue pensada con la imagen de Huaylas que se había hecho la banda escuchando un disco que llegó a sus manos durante su estadía en París. Había en ese momento una búsqueda de música más profunda, no de lo turístico que imperaba en esa época en la región de Europa (Andrada 2014: 98).

---

<sup>47</sup> Según comunicación personal con el profesor Julio Mendivil, no se trata de un huayno, sino que de un Huaylas, Huaylarsh o Waylarsh, originario de la región de Huancayo, Perú. Es una variante un poco más lenta que el Huayno, y de extensa introducción instrumental. Las bandas peruanas que lo tocan siempre presentan un juego tímbrico sobre una melodía principal. Es considerado del mismo modo por Andrada (2014: 98). Según Gisela Cánepa Koch, es un baile libre de parejas, en el que se imitan los movimientos propios del trabajo agrícola. Se baila para carnaval o en honor a las fechas de los santos patrones. La orquesta típica está conformada por saxofones, clarinetes, arpa y violín (Cánepa Koch 2000: 353).

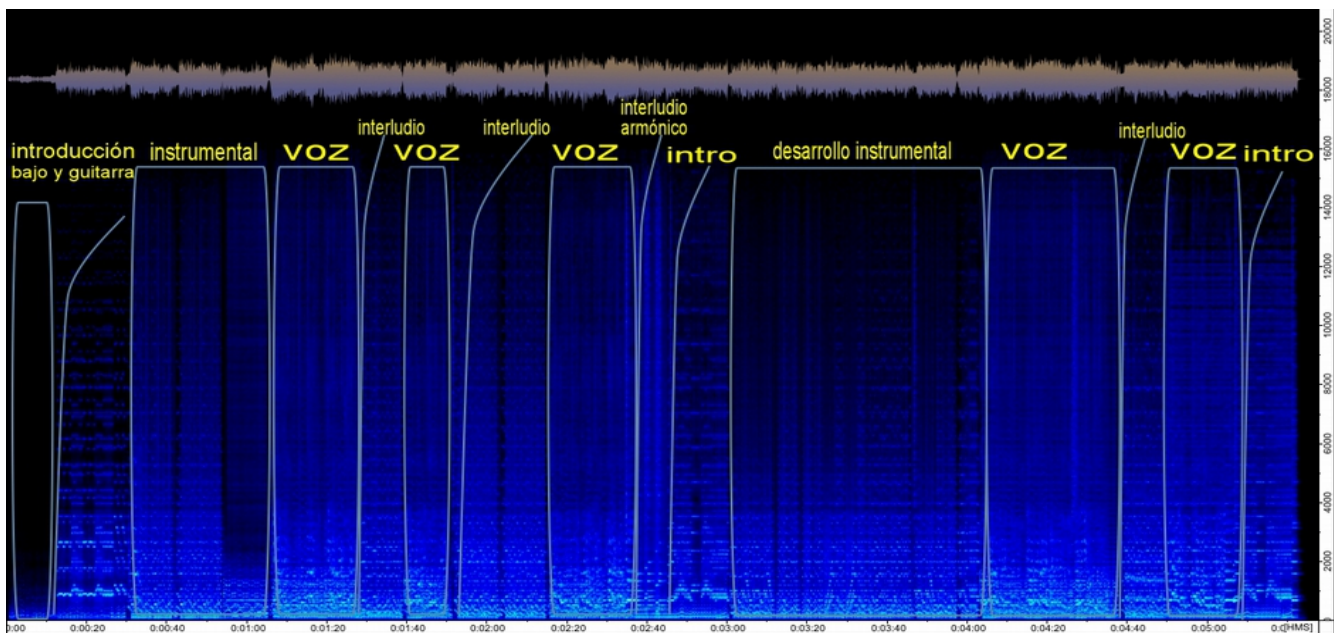
Los mismos músicos catalogan este tema como el más folklórico del disco,<sup>48</sup> y hacen un fino trabajo de adaptación organológica de los instrumentos originales por los propios. En primer lugar se suprime el piano, que es una fuerte marca sonora en todo el disco, menos en este tema. Seguido de esto, lo más sobresaliente es el reemplazo del arpa por el bajo eléctrico, y del violín y bronce, por el sintetizador minimoog y la guitarra eléctrica, respetando el fuerte carácter contrapuntístico característico del estilo, la rítmica y la estructura de introducción / estrofa / interludios. Esto se observa claramente en el Esquema IV.5, en que la regularidad de la duración de cada sección se puede confirmar en el Esquema IV.6, correspondiente al espectrograma.



Esquema IV.5: *Amor Americano* en bitácora original de Los Jaivas.

<sup>48</sup> Ver entrevista a Claudio Parra en Anexo II.





Esquema IV.6: espectrograma de *Amor Americano* indicando secciones y entradas de instrumentos.

Si bien el tratamiento rítmico del tema se siente como muy aferrado a la tradición percusiva del folklore andino, con patrones de redobles en 4/4, es posible encontrar algunos acomodos al canto, especialmente en 5/4.



Ejemplo IV.6: cambios de métrica, melodía pentafónica de la voz en *Amor Americano*. Fuente: Andrada 2014.

Estos cambios de metro no se presentan solo en las secciones cantadas, sino que se dan también en los pasajes instrumentales, lo cual permitiría dudar del uso de la heterometría ligada solamente a la situación adaptativa de la música a la métrica del texto, sino como un sello propio de los músicos aplicado a un estilo en particular.

The image shows a musical score for an instrumental section of 'Amor Americano'. It consists of five staves: Guitarra Eléctrica, Bajo, Piano Eléctrico, Mini Moog, and Batería. The score begins at measure 23. The Guitarra Eléctrica, Piano Eléctrico, and Mini Moog parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Bajo part provides a bass line with similar rhythmic patterns. The Batería part shows a complex drum pattern with various rhythms and rests, corresponding to the time signature changes. The time signatures change from 3/4 to 2/4, then back to 3/4, and finally to 4/4.

Ejemplo IV:7: cambios de métrica en sección instrumental en *Amor Americano*. Fuente: Andrada 2014.

De todos modos en el Ejemplo IV.7 se puede observar la transcripción de la batería, dibujando un tipo de acompañamiento correspondiente a un tipo de Huaylas,<sup>49</sup> que también acompañan con palmas a la manera tradicional.<sup>50</sup>

El desarrollo melódico de *Amor Americano* es polifónico, no existe colchón armónico, sino que es netamente contrapuntístico, a excepción del interludio armónico en los 2:35 minutos, después de la tercera sección cantada. También cabe destacar la diferencia entre las secciones cantadas en que todos los instrumentos contrapuntean, y las instrumentales donde los instrumentos tienden al unísono, excepto el bajo que siempre mantiene su independencia como sostén armónico rítmico. La transcripción de Andrada nos permite señalar que las múltiples melodías del tema son pentatónicas, pero con algunas excepciones diatónicas o modales, sobre todo en bajo y teclados.

La tonalidad inicial es *la menor* (Am), sin embargo nuevamente se encuentra la característica bimodal comentada más arriba en *Del Aire al Aire*, alternando con *do mayor* como se aprecia en el Ejemplo IV.8.

<sup>49</sup> La tradición en Haylas es muy variada y es posible encontrar casos acompañados por otro tipo de percusiones y con patrones menos saturados, o incluso sin percusiones, donde la función rítmica la la ejerce principalmente el arpa. Ver <https://www.youtube.com/playlist?list=PLnZWfSNXwB5g4M7yRQhAVRvWGg4SliVN2>

<sup>50</sup> Para una explicación detallada de la propuesta de la galopa atresillada ver Andrada (2014: 116-118).

**DoM** **Mi m** **Lam**

Ejemplo IV:8: bimodalidad en la introducción de *Amor Americano*. Fuente: Andrada 2014.

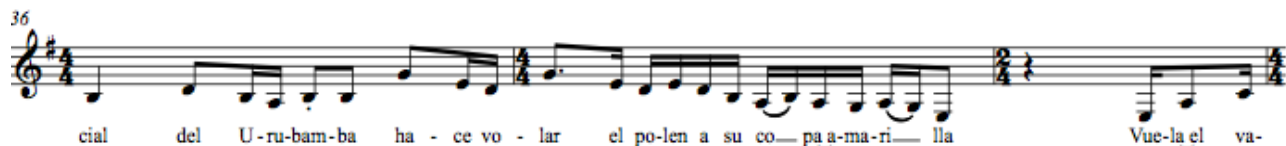
Y nuevamente al entrar la estrofa cantada se produce una nueva bimodalidad, también típica de la música andina, entre *sol mayor* y *mi menor*.

**la m** **Sol M** **Si7** **mi m**

Ejemplo IV:9: bimodalidad en la estrofa de *Amor Americano*. Fuente: Andrada 2014.

En cuanto a la elaboración sonora en *Amor Americano* no hay mucho que destacar. El intento “purista” de la banda, seguramente, llevó a que el único efecto sonoro fuera el reemplazo de instrumentos respecto al “modelo original”, que eran los huaylas de la región de Huancayo, y en consecuencia la ausencia del piano, evitando así los posibles intertextos modernistas y/o eruditos. De todos modos sobresale el tratamiento espacial de la voz, que si bien es un tratamiento presente en todo el disco, en *Amor Americano* es más acentuado o más notorio, en contraste con un sonido más “comprimido” de los instrumentos.

El texto seleccionado se destaca por su estabilidad métrica. Esta estabilidad del verso facilita las propiedades periódicas de un formato de canción como el Huaylas, ritmo bailable tradicionalmente festivo y animado, lo cual permite fórmulas melódicas repetitivas con diferencias en sus resoluciones armónicas para generar continuidad o cierre de estrofas. Con excepción de un solo verso musicalizado –*hace volar el polen a su copa amarilla*– que es un alejandrino, todos son o tienden al endecasílabo. Curiosamente este verso no genera un cambio heterométrico (Ejemplo IV.10), pero dos versos antes –*besa conmigo las piedras secretas*– que es un endecasílabo, sí genera un cambio heterométrico con un compás en 5/4 (Ejemplo IV.9).



Ejemplo IV.10: bimodalidad en la estrofa de *Amor Americano*. Fuente: Andrada 2014.

Por lo tanto, no es posible definir siempre una relación causal entre la estabilidad métrica de un poema y la musicalización que realice un músico, aunque tampoco sería posible afirmar que no existe ninguna relación. El punto justamente es que esta relación métrica no “genera” necesariamente un resultado musical específico, no es, por lo tanto, generativa como lo entiende la lingüística estructural y su noción de código y reglas cerradas.

En este caso, es interesante analizar lo que ocurre con el contenido semántico del texto en el proceso de musicalización. Si los músicos buscaban *a priori* componer un Huaylas, ¿podían hacerlo en cualquier parte del texto? ¿Qué pueden haber encontrado en el canto VIII? Como ya se adelantó, el Huaylas se baila, pero no en pareja, sino que grupalmente con un diseño coreográfico que evoca la relación con la vida agrícola.

En el canto VIII el poeta presenta esta metáfora del *amor americano*, como un sujeto al cual poder hablarle directamente y hacer esta invitación o llamado a volver a lugar –aparentemente perdido o abandonado– de su cultura. Previamente, en el canto VI, ocurría algo similar con el *hasta tí Macchu Picchu*, sin embargo son sujetos diferentes, principalmente porque en el primer caso es el poeta quién dice haber subido y alcanzado la *alta ciudad*, como culminación de un recorrido personal oscuro y lleno de dudas y cuestionamientos. Sin embargo en el canto VIII, el poeta, por una parte invita a este sujeto que es la *minúscula vida* a volver y adorar las *pedras secretas*, pero por otra parte consulta a *Wilkamayu*,<sup>51</sup> sobre la suerte de su pueblo, por su silencio y sobre sus verdugos. Neruda genera un sujeto doble y complejo en este canto, lleno de referencias crípticas. ¿Quién es el *hijo ciego de la nieve*? ¿Qué es la *cabeza sumergida*? Sin ahondar en la hermenéutica, por una parte presenta un discurso de esperanza y por otra, un mensaje oscuro en el diálogo con *Wilkamayu*. Es entonces un tema de paso entre distintos estados del poema total, entre la gran sección de la muerte y la letanía de *Águila Sideral*, aparentemente sin predicamento.

<sup>51</sup> Willkamayu, en español Vilcanota o río Urubamba, el río bordea los cajones de Macchu Picchu hasta desembocar en el sistema amazónico. Es el río sagrado de la mitología inca, una deidad. Una interpretación muy interesante dice que este río regresa por el cielo las aguas que se fueron al amazonas, generando así un flujo circular.

El texto musicalizado es el siguiente:

**Canto VIII (v. 198-204)**

Sube conmigo, amor americano  
Besa conmigo las piedras secretas  
La plata torrencial del Urubamba  
hace volar el polen a su copa amarilla  
Vuela el vacío de la enredadera,  
la planta pétrea, la guirnalda dura  
sobre el silencio del cajón serrano

**Canto VIII (v. 209-219)**

Amor, amor, hasta la noche abrupta,  
desde el sonoro pedernal andino,  
hacia la aurora de rodillas rojas,  
contempla el hijo ciego de la nieve.

Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,  
cuando rompes tus truenos lineales  
en blanca espuma, como herida nieve,  
cuando tu vendaval acantilado  
canta y castiga despertando al cielo,  
qué idioma traes a la oreja apenas  
desarraigada de tu espuma andina?

**Canto VIII (v. 242-252)**

Amor, amor, no toques la frontera,  
ni adores la cabeza sumergida:  
deja que el tiempo cumpla su estatura  
en su salón de manantiales rotos,  
y, entre el agua veloz y las murallas,  
recoge el aire del desfiladero,  
las paralelas láminas del viento,  
el canal ciego de las cordilleras,  
el áspero saludo del rocío,  
y sube, flor a flor, por la espesura,  
pisando la serpiente despeñada.

**Canto VIII (v. 257-259)**

Ven a mi propio ser, al alba mía,  
hasta las soledades coronadas.  
El reino muerto vive todavía.

En *Amor Americano* la selección del texto hecha por los músicos, no parece generar por sí misma, o sea a través de su gramática musical, algún tipo de filtro. Sin embargo, su complejidad parece reducirse en el paso desde canto a canción. La estabilidad de la forma de este Huaylas, las múltiples y complejas voces instrumentales con su contrapunto, sumado a un tratamiento melódico muy similar del

texto, permiten confundir o “alivianar” a los distintos sujetos y su carga semántica, para proponer una musicalización festiva, “terrenal” y apegada a una tradición autóctona, al menos más que los otros temas del disco. Sin embargo creo que este análisis pecaría de inocencia quedándose con esta idea. Lo que ocurre con el cambio organológico en el estilo es un proceso más complejo que el análisis tímbrico y funcional de los instrumentos y sus líneas melódico-rítmicas. No es solo la reinterpretación de un poema, sino que también la reinterpretación de un estilo musical sumamente arraigado cultural y geográficamente. La propuesta de la *lectura crítica* comentada en el Capítulo I, no es solo aplicable a los procesos intersemióticos entre distintos medios artísticos, sino que también a lo que pueden hacer los músicos sobre *otras* músicas. Es así como el Huaylas-Jaivas quizás no sea tan liviano y folklórico como aparenta. Las obstinadas líneas de bajo eléctrico, las heterometrías tanto en las líneas vocales como instrumentales, el peso y sequedad de los cortes, el constante sonido modulante del sintetizador por “detrás” del plano sonoro, transforman a esta “canción bailable”, en un sistema muy complejo de conjugaciones sígnicas, quizás más complejo cuanto más respetuoso sea de la tradición.

#### 4. Águila sideral (5:20 min).

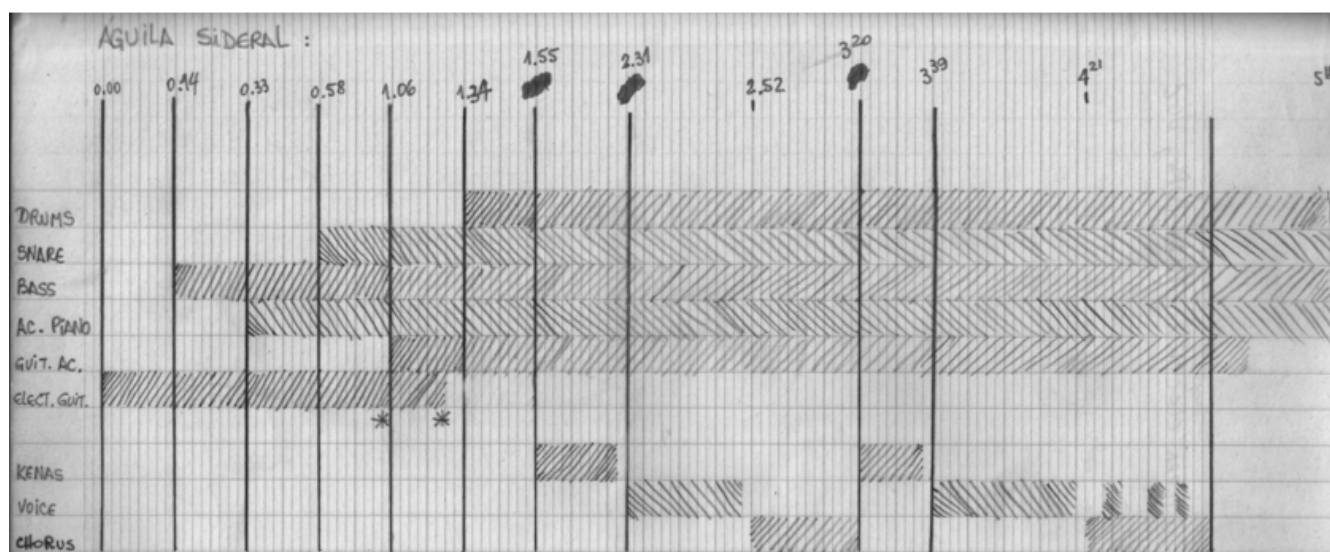
*Águila Sideral* funciona dentro del disco como un eje estético central para la conexión de la obra de Los Jaivas con las propuestas psicodélicas de una década antes, con su propio trabajo de improvisación experimental y con la música latinoamericana.

Como cuenta Alquinta en el documental de Valenzuela (2004), es un tema nacido de una sesión de improvisación, que utiliza algunos versos sueltos y reordenados del canto IX del poema. Los sonidos marcadamente procesados de la guitarra y la voz remiten a sus influencias psicodélicas, a la vez que se incorpora la guitarra acústica para conservar su carácter rítmico en 6/8, lo que podría definirse como una Tonada o Chacarera.

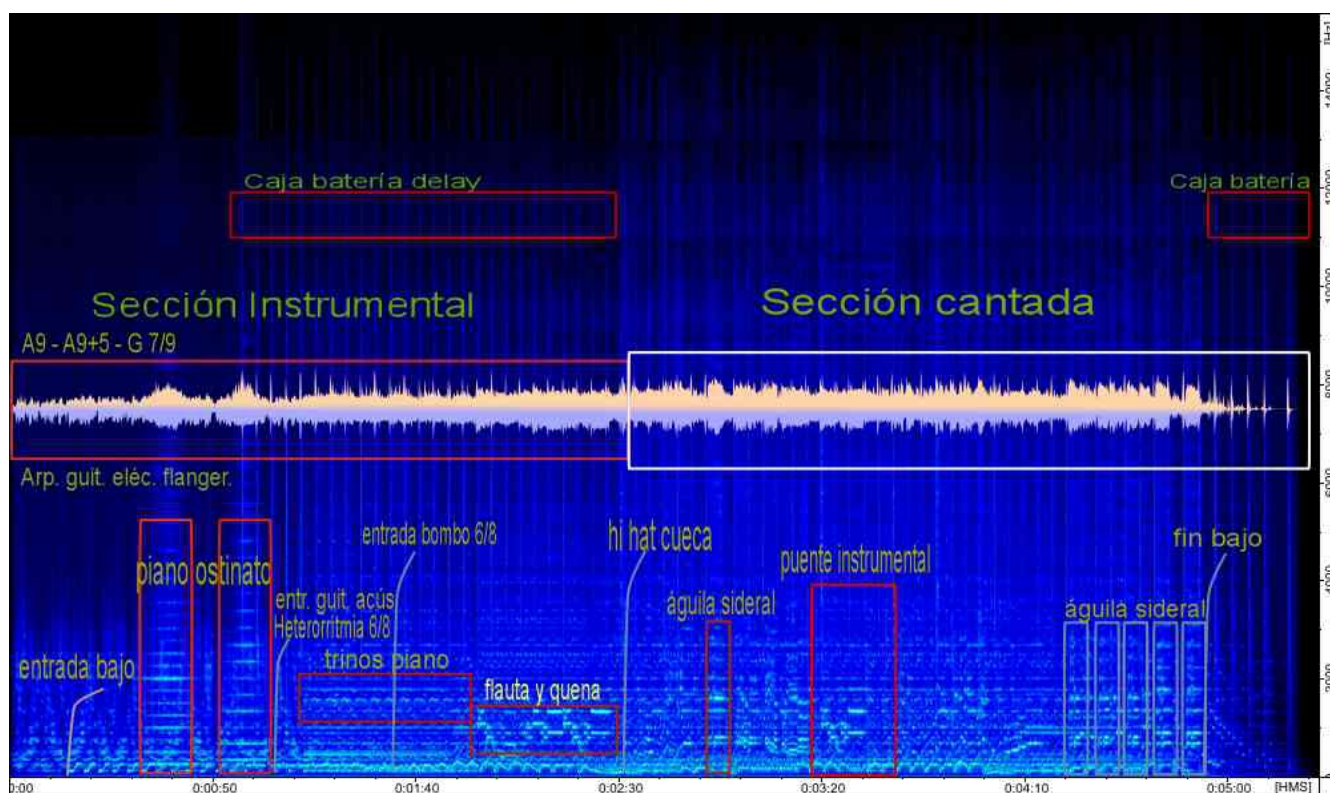
El Esquema IV.8 señala dos grandes secciones, una instrumental y otra cantada, de duraciones bastante simétricas, por lo que es preferible no hablar de introducción, pues su función es francamente discursiva y, si bien prepara el “terreno” para la entrada de la voz, presenta ciertos musemas<sup>52</sup> de forma tal que el tema instrumental podría “defenderse” solo, como una interpretación programática del poema.

---

<sup>52</sup> Asumo el concepto de musema como “una unidad mínima de significado musical” (Tagg, 2012: 234), sin restricciones tímbricas o, más en general, diacrónico/sincrónicas (ver discusión sobre la definición de musema de Seeger en Tagg, 2012: 232).



Esquema IV.7: *Águila Sideral* en bitácora original de Los Jaivas.



Esquema IV.8: espectrograma de *Águila Sideral* indicando secciones y entradas de instrumentos.

*Águila Sideral*, se analizó durante el seminario “Hacia una musicología para la vida cotidiana”.<sup>53</sup> Las conclusiones de esta experiencia son sumadas a este análisis. El objetivo fue someter a

<sup>53</sup> Profesor Philip Tagg, Seminario – Taller de Análisis musical “Hacia una musicología para la vida cotidiana”, Facultad de

un análisis interobjetivo una pieza musical para así experimentar una alternativa de análisis semiótico para músicas que por sus características formales, de uso o de recepción, no se adaptan bien a las aproximaciones formalistas sustentadas en la escritura/partitura ni a la dialéctica tonal/atonal. El análisis aplicado sobre *Águila Sideral*, permitió recoger el tipo de connotaciones “extramusicales” que genera en un grupo de personas, en donde se destacaron los conceptos de amplitud, de ciclo, sin comienzo ni final, el desierto, lo andino, lo etéreo.

En cuanto a lo interobjetivo se destacó el uso de los efectos en la producción musical de la canción, y su relación con la psicodelia musical, así como también la función del acorde de novena y del “bordón” producido por la nota pedal durante todo el tema. El análisis a través del diagrama gráfico de la canción permitió extraer una serie de musemas importantes para el funcionamiento semiótico de la canción. Además del acorde de novena, se destaca la conmutabilidad heterorrítmica en torno a la métrica en 6/8, que permite generar una coherencia panlatinoamericana. Por otra parte los ostinatos del piano, de la voz y los juegos de espacialidad en todos los instrumentos, permiten reforzar lo etéreo e ingrávido, lo sin tiempo.

Andrada agrega otra dimensión a esta interpretación:

La idea general de la canción, era generar una atmósfera en torno a la imagen de una persona flotando en el espacio, cantando desde el interior de su traje espacial, o escafandra (de ahí el hecho de agregar efectos sonoros a la línea vocal) (Andrada 2014: 119).

Dentro de cada sección se señalan algunos hitos considerados pertinentes por su relación con el análisis (ver Esquemas IV.7 y IV.8). Se destacan las entradas e instrumentos pues la canción utiliza una estrategia acumulativa sobre una armonía constante no resolutive (A9 – FM7#11/A - G7/9) con un pedal permanente en *La* que permite la incorporación de distintos elementos con un sentido cíclico, y por ende no teleológico, vinculados a ideas atemporales como “estar ahí” o “sin comienzo ni final”.

Dicha armonía modal<sup>54</sup> es propia de una composición improvisada grupalmente, en que la estabilidad armónica permite la ocurrencia y propuesta de distintos desarrollos sonoros, en base a ciclos dinámicos y vocales y no a configuraciones tonales cambiantes. Al tratarse de la musicalización de un poema, esta base sonora estable permite un resultado melódico particular para el texto, atendiendo tanto

---

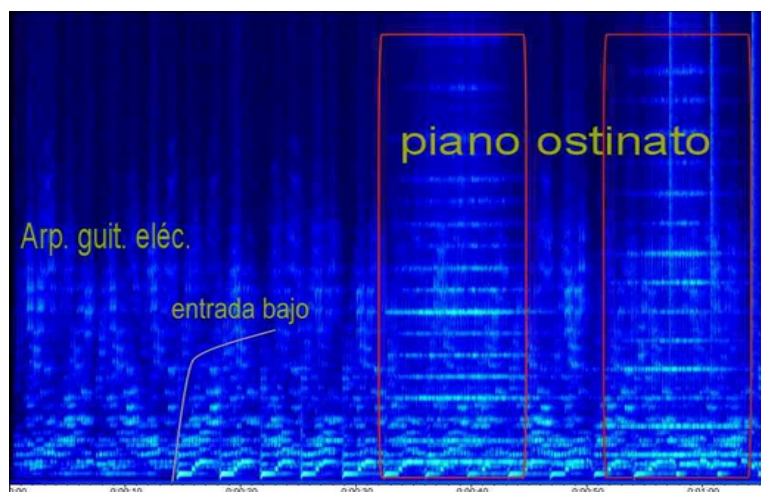
Artes, Universidad de Chile, Santiago, 19 al 23 de agosto de 2013. En particular se trataron los siguientes grandes temas: *La importancia de la música*, *Estudios musicales y reforma terminológica*, y *Semiótica musical: Teoría y Método*. Estos son parte de los temas resumidos en su último libro *Music's Meaning* (Tagg, 2012).

<sup>54</sup> Andrada hace hincapié en que el bajo se alterna entre *la menor natural* y el modo Dorio. Esto es porque a partir del compás 50 en adelante hay presencia de Fa# (Andrada 2014: 128).



a su métrica como a su prosodia, caracterizada aquí por el uso de efectos en la voz.

En la construcción rítmica del tema se puede interpretar una idea de conmutabilidad estructural de distintas células rítmicas de métricas compatibles. Lo que parte como un tema que bien podría estar en 4/4 indicado por el arpeggio de guitarra eléctrica y sobre todo por el patrón ascendente del bajo eléctrico (Esquema IV.9), da un primer indicio heterorrítmico con el golpe de caja de la batería fuera de un tiempo fuerte de 4/4. Luego entra una guitarra en 6/8 rasgueando a la manera de la chacarera, juntándose con el golpe de caja en el acento final que produce la típica “suspensión” de dicho ritmo (Ejemplo IV.11). Poco después entra el bombo de batería acentuando en un patrón 2-3, característico de varios ritmos en 6/8 como la chacarera, la zamba rioplatense, zamacueca y cuecas de distintas latitudes. Y a todo esto se suma la entrada, junto con la voz, del *hi hat* en patrón de cueca –alusivo al pandero típico del estilo– un patrón que entra por apenas 2 compases para estabilizarse inmediatamente en una marca continua del pulso de 6/8, pero que deja la idea rítmica instalada de una amalgama de distintos estilos (Ejemplo IV.12).



Esquema IV.9: diagrama espectral para el primer minuto de *Aguila Sideral*. Se observa el arpeggio de guitarra eléctrica, el *glissando* del bajo eléctrico y el *ostinato* del piano.

35

Guitarra Eléctrica [con efecto Flanger] *mf*

Guitarra Acústica *sereno* *p*

Asus9 FMaj7#11/A G9/A

Piano *PPP*

Bajo

Batería *PPP* *f* *PPP* *simile hasta el fin.*

Ejemplo IV.11: líneas melódicas y rítmicas en el momento de la entrada de la guitarra acústica en la sección instrumental de *Águila Sideral*. Fuente: Andrada 2014.

Ejemplo IV.12: entrada del hi hat en *Águila Sideral*. Fuente: Andrada 2014.

Esta combinación de estructuras métricas compatibles se puede interpretar desde una lectura pan-latinoamericanista, en que el compás de 6 por 8 y sus múltiples posibilidades heterorrítmicas jugaría un rol unificador, un elemento en común y conmutable entre las distintas músicas regionales. Este hecho es importante para entender por qué algunas de las asociaciones entregadas hacen referencia

a lo latinoamericano en la canción y en el disco en general.

Esta construcción del tema originalmente improvisado, es luego estrictamente ordenado en una estructura entramada de elementos rítmicos por una parte, como ya se expuso, y por los ornamentos del piano, como el *ostinato* tipo campanas con que este entra en el tema, haciendo un llamado de atención de modulación de volumen y espacialidad, dado el tipo de ambiente sonoro y físico que los músicos buscaban representar, como el vuelo del águila sideral, más allá del tiempo y de los límites nacionales. Esta idea es reforzada por todo el trabajo de efectos sonoros en la producción musical de la canción: la reverberación general y el marcado efecto *flanger*<sup>55</sup> de la guitarra y la voz. Este uso de los efectos junto al tipo de armonía no cadencial tipo “pedal” o “bordón”, genera un diálogo con la gama musical de la psicodelia y del rock progresivo nacido en los sesenta y desarrollado en los setenta, cuya asociación más directa es la banda inglesa *Pink Floyd*. En la armonía, específicamente en el acorde A9, tenemos el *musema* principal de la canción, que da su característica y color armónico durante toda su duración.

En otros aspectos como el trino del piano, etimofónicamente<sup>56</sup> se puede proponer que se trata de una representación del mundo de las aves, así como la diferencia de un tono (Ejemplo IV.13) en el coro “águila sideral” representa la idea un grito, el *glissando* del bajo eléctrico con trastes genera una grana en el sonido ascendente que puede recordar la sensación del despegue de una aeronave, el momento en que se deja de rozar el suelo.



Ejemplo IV.13: voz coral de *Águila Sideral*. Fuente: Andrada 2014.

El canto IX es una suerte de meseta en el poema, como se mencionó más arriba, se le puede pensar como una letanía o panegírico (Goic 1988: 154-155) sin predicamento evidente, una oración que

<sup>55</sup> En el Esquema 7 se indica el uso de un *Chorus*, pero no es claro si aplicado a la voz principal o a los coros. Lo que se aprecia muy fuertemente en la voz principal es un *Flanger*, que es el efecto de sonido que produce un sonido metalizado oscilante, sobre todo en frecuencias medias y altas. El efecto *flanger* se obtiene duplicando la onda sonora original; una de las ondas se mantiene limpia de procesado, la segunda se desfasa moduladamente, aumentando o disminuyendo su retraso con una oscilación determinada. <http://es.wikipedia.org/wiki/Flanger>, consultado 20131029

<sup>56</sup> Concepto utilizado por Philip Tagg que se refiere al estudio del origen del significado del sonido, como símil sonoro de la etimología (Seminario “Hacia una musicología para la vida cotidiana”, 19 al 23 de agosto de 2013, Universidad de Chile, Santiago de Chile).

no pide intercesión alguna. Tan solo nombra una y otra vez, pero de una manera particular, a través de los hemistiquios de cada verso. Según Edmond Cros en su estudio sobre este canto:

La violenta ruptura que nace de la yuxtaposición de las dos expresiones metafóricas (*águila sideral – viña de bruma*) (y, en particular, la brutal antítesis *sideral bruma*, el calor y el frío, el destello y la incertidumbre) sugiere, bajo la forma de dos espacios claramente distintos, el de la divinidad (*águila sideral = sol = divinidad*) y el de los hombres, pero igualmente en doble perspectiva, un primer plano y un horizonte, en función de las cuales se ordena la creación metafórica a lo largo de todo el poema (Cros 1971: 168).

Para Cros, este canto es una compleja construcción de imágenes con un desarrollo particular, donde la idea central, más que la antítesis en cada verso, es el del primer plano y horizonte. Este desarrollo ocurre, tanto en el canto IX, como en el poema completo, donde las ideas de ascenso y descenso cumplen el rol dialéctico:

la creación metafórica en el desarrollo de la descripción, lo mismo que las resonancias simbólicas que ésta nos sugiere (supervivencia de una civilización más allá de las apariencias de la destrucción), todo nos remite a una sola estructura genética que es la ley interna del poema, la presencia de la ausencia (Cros 1971: 175).

El texto musicalizado presentado a continuación, es el que más grados de libertad presenta entre los temas del disco, respecto del poema. La estabilidad armónica y las células melódicas repetitivas, sumadas a las características del texto que recién se revisaron, permiten el reordenamiento de algunos versos, incluyendo el uso parcial de algunos hemistiquios (versos 295, 296 y 298), como respuesta al uso recursivo del *Águila Sideral*. Lo anterior se puede constatar a continuación:

#### **Canto IX**

Águila sideral, viña de bruma	(v. 262)
Bastión perdido, cimitarra ciega	(v.263)
Águila Sideral	
Cinturón estrellado, pan solemne	(v.264)
Serpiente mineral, rosa de piedra	(v. 268)
Cordillera esencial, techo marino	(v. 291)
Cúpula del silencio, patria pura	(v. 297)
Ramo de sal, cerezo de alas negras	(v.299)
Ola de plata, dirección del tiempo	(v. 304)

Águila Sideral  
 serpiente andina (v. 296)  
 Águila Sideral  
 luna de cuarzo (v. 295)  
 Águila Sideral  
 novia del mar (v. 298)  
 Águila Sideral  
 Águila Sideral

En cuanto a la selección del texto, es pertinente destacar el concepto de lo sideral,<sup>57</sup> por pasar a formar parte del título escogido por los músicos, que funciona además como motivo principal del canto. Según la RAE, sideral es aquello *perteneciente o relativo a las estrellas o a los astros*, por otra parte la palabra siderurgia es el *arte de extraer hierro y de trabajarlo*. La raíz común proviene del griego *sideros* que significa hierro. De ahí que las imágenes del poema y aquellas producidas por la canción sean tan concordantes. En torno a lo sideral podemos asociar a las ideas astrológicas y lo cósmico, así como también a la minería y a la piedra, tan fundamental para Machu Picchu. Mientras que el trabajo sonoro de la canción ofrece las reverberaciones y distorsiones características de los espejos, o sea de los metales, cerrando así una coherencia que incluye lo cósmico, lo mineral y los recursos sonoros de la psicodelia, que se conjugan para mantener el vuelo altivo y plácido del águila sideral propuesta por el poeta y reinterpretada por Los Jaivas a través de su bagaje en la experimentación y la música latinoamericana.

El texto efectivamente seleccionado por los músicos, quizás suprime ciertas complejidades en las figuras propuestas por el poeta, y sobre todo un desarrollo narrativo que no es captado por la canción. Sin embargo, es la estrategia de musicalización la que en este caso toma un protagonismo nuevo dentro del disco. Si partimos de las propuestas de Edmond Cros, sobre la dialéctica del ascenso/descenso o presencia de la ausencia, el tema *Águila Sideral* presenta una relación efrástica con el poema. Como se mostró antes, incluso la superestructura del tema es dialéctica debido a sus dos hemistiquios instrumental/vocal. Pero también la microestructura lo es. El arpegio inicial de la guitarra o la dinámica de los *ostinatos* del piano representados en el Ejemplo IV.8 y en el Esquema IV.9, son ejemplos de

<sup>57</sup> En cuanto a la figura del águila, no se cuestionará en este trabajo, pues no se detecta un cambio en el concepto en el proceso de puesta en música. Se trata de un concepto particular, según Edmond Cros, dicha figuración surge de la mitología azteca (Cros 1971: 174), por ello no comentaré las implicancias en Neruda, pues escapa a los alcances interpretativos que persigue esta investigación.

cómo se representan musicalmente las ideas de ascenso y descenso. Lo mismo se puede decir de la construcción y deconstrucción del tema, a través de la entrada paulatina de los instrumentos al comienzo, y de la salida de los mismos al final.

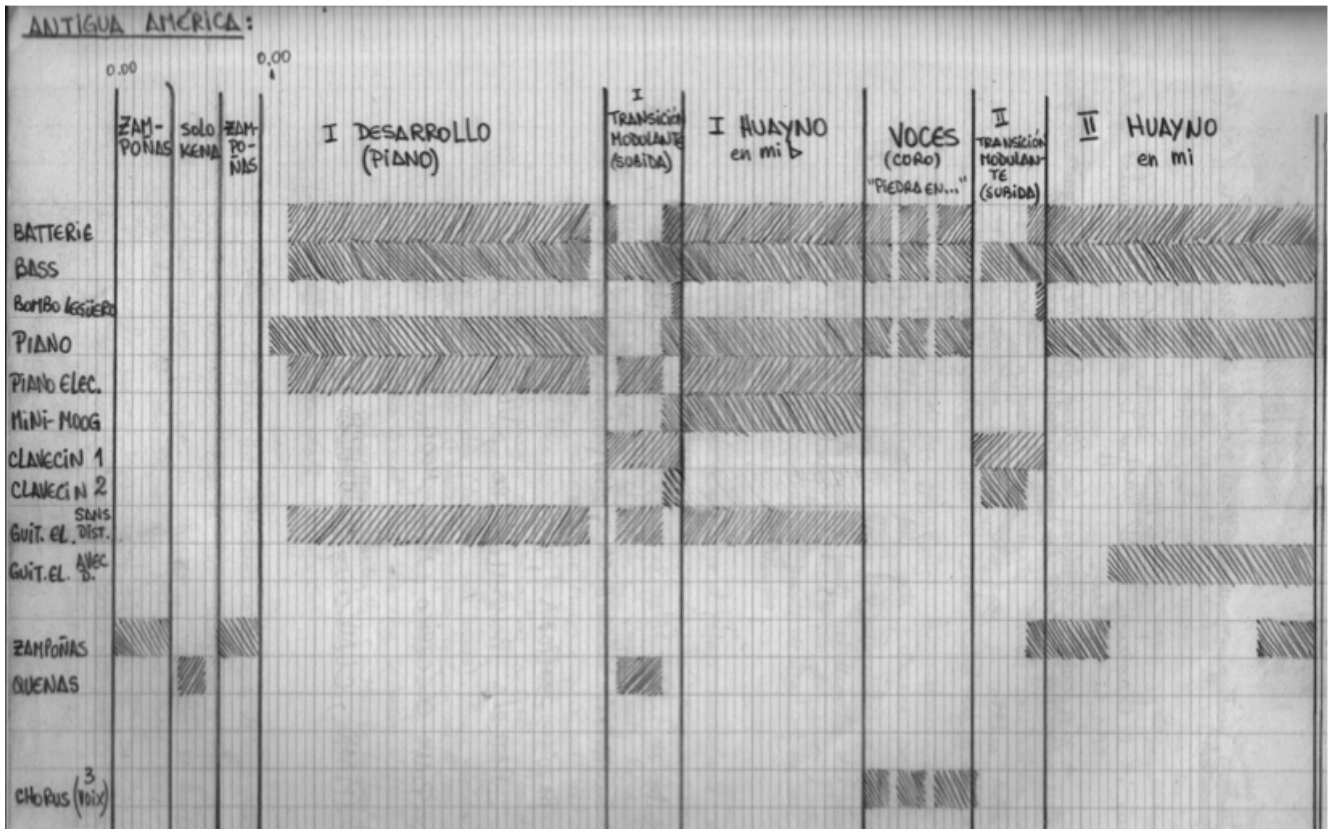
En paralelo a esto, el pedal armónico no es solo una herramienta que permitió la improvisación en la composición del tema, o la reubicación y reiteración de ciertos versos o fragmentos de estos, sino que carga con una densidad semiótica mucho mayor, en relación con la dicotomía presencia/ausencia, como una omnipresencia sonora. Algo análogo se puede considerar para otros gestos muy estables en el tema, como el gesto heterométrico del golpe de caja que es lo último en desaparecer del tema, mientras todo el resto se desintegra y pareciera perder cualquier referencia temporal, este golpe insiste en su regularidad –permanencia– aumentado además en las subdivisiones aportadas por el tratamiento sonoro.

##### 5. Antigua América (5:38 min).

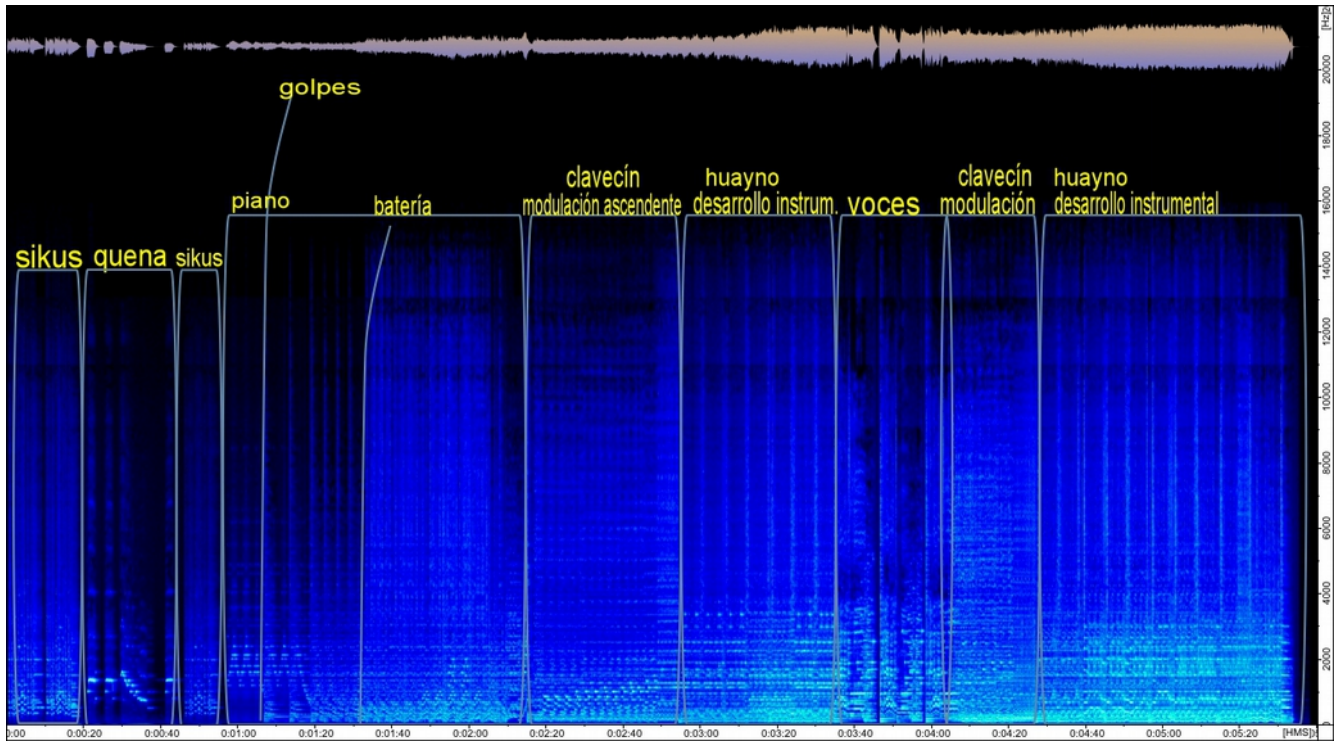
El quinto tema del disco comienza con una introducción de sikus o zampoñas en quintas paralelas que se intercalan con un canto –o *cadenza*– de quena, para luego dar paso a una sección virtuosista en el piano y otra de clavecín, y luego cantar por única vez solo los tres primeros versos del Canto X. Hacia el final afirma un ritmo de Huayno ya insinuado antes, sobre el que se desarrolla un solo de guitarra con el que finaliza el tema en un *tutti fortissimo*. *Antigua América* está al centro de todas las opciones o estrategias que utilizan Los Jaivas en el disco debido a la fusión de estilos, al manejo instrumental, rítmico, armónico y sonoro, y en especial a la disyuntiva entre cantar o no cantar el texto, plasmado en el testimonio de Claudio Parra:

Al principio cuando comenzamos a trabajar no teníamos claro nada, ni siquiera teníamos claro si íbamos a cantar. Existía la posibilidad de no cantar nada, simplemente tomar la idea como en un poema sinfónico, como en la música programática. Que al principio eso era lo más accesible, porque musicalizar un poema todavía no lo habíamos hecho (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexo II).

En los Esquemas IV.10 y IV.11 se observan las divisiones de las secciones del tema y el pequeño intervalo de tiempo que representa la sección vocal del tema que se presenta transcrito más adelante en el Ejemplo IV. 16.



Esquema IV.10: *Antigua América* en bitácora original de Los Jaivas.



Esquema IV.11: espectrograma de *Antigua América* indicando secciones y entradas de instrumentos.

Este tema nace directamente de uno de los registros que se habían grabado en 1976 para la película sobre Machu Picchu que nunca se filmó (ver Capítulo III). La introducción es una reinterpretación del material que tenían en su archivo sonoro (Ejemplo IV.14). Se trata de un arreglo en quintas paralelas y en escala pentatónica, en tonalidad de *mi menor*.

The image shows a musical score for four zamponas, labeled Zampona 1 through 4. Each part is written in a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of parallel fifths, creating a pentatonic scale in D minor. The dynamics are marked as mezzo-forte (mf) throughout. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some performance markings like hairpins and accents.

Ejemplo IV.14: introducción de sikus en *Antigua América*. Fuente: Andrada 2014.

El procedimiento de los músicos en este tema es orquestal e incluso sinfónico, con largas secciones instrumentales y la intervención esporádica de la voz, lo que representa una situación recurrente en el disco. Aunque en este tema lo particular, en cuanto a la musicalización del Canto X, es que se comienza desde una idea musical preexistente, desde un reciclaje, situación similar a la de *La Poderosa Muerte*, en que desde una idea musical anterior se desarrolla un tema al cual se le asigna la significación de un poema, a través de la musicalización parcial de su texto.

En *Antigua América* se destaca el desarrollo instrumental, en especial para los vientos, la guitarra eléctrica, la batería a través de solos, y el piano y teclados; aparece un nuevo instrumento: el clavecín.

Guitarra y batería destacan por su desarrollo interpretativo, como marca de estilo en relación al rock progresivo, en especial la batería, que hacia el final del tema adquiere un protagonismo de “solo”, mientras que la guitarra presenta un compromiso interpretativo entre el sonido rock de la década del setenta, y la música andina contemporánea del universo del huayno que a comienzos de los años 80 ya tenía fuertes influencias de la cumbia y de la música industrializada.

Si bien su presencia no es tan fundamental durante el resto del tema, los vientos son los encargados de ejecutar la introducción en la cual se establece el carácter del tema, tanto en su solemnidad



como en el planteamiento musical pentatónico en quintas paralelas. El clavecín por su parte, viene a establecer una marca sonora fundamental en este tema. Su relación tímbrica y el modo en que es utilizado refiere directamente a la música barroca, que a su vez devuelve una significación colonial en nuestro continente. En el video del disco filmado en Machu Picchu, esto es fuertemente reafirmado por imágenes del Cusco, y de sus habitantes actuales vistiendo atuendos característicos del mundo andino contemporáneo. Si bien he aclarado que el video de Los Jaivas no será parte de este análisis, esta asociación ayuda a comprender el tipo de relaciones buscadas por los músicos o en general por los productores del disco.

Una idea importante que los músicos buscaron retratar para el comienzo del tema fue la de lo deshabitado. Según Claudio Parra, en el motivo inicial del piano, presentado en el Ejemplo IV.15, está contenido dicho concepto (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexo II).



Ejemplo IV.15: motivo del piano inicial en *Antigua América*. Fuente: Andrada 2014.

Este tipo de hermenéutica o interpretaciones semánticas no son el verdadero objetivo de este análisis. Según los principios semióticos que se siguen en esta investigación, nada hay en el motivo del piano que signifique lo deshabitado. Lo importante no es qué puede significar cada sección instrumental en cada segmento del tema, sino cómo se insertan en una teleología que desemboca en la parte vocal, y que en conjunto con el texto musicalizado construyen un discurso, el cual será retomado en la última sección de este capítulo, cuando se realice el análisis a través de los conceptos de *lugar*.

La sección vocal de hecho comparte características formales melódico-rítmicas con la introducción de sikus, con lo que en el Esquema IV.10 se llama Desarrollo I, y con el solo de guitarra. Para Andrada (2014: 133) se trata de un *leitmotiv*, debido a esta exposición y reexposición del mismo “tema”. Por lo que se puede considerar que la construcción completa del tema está basada en la introducción, que como ya se explicó, es una idea musical previa a la puesta en música del poema.

102

Voz Solista  
Tiem-po en el tiem-po el hom-bre dón-de es-tu vo.

Voz 2  
Tiem po en el tiem-po el hom-bre dón-de es-tu - - vo.

Voz 3  
Tiem-po en el tiem-po el hom-bre dón-de es-tu - - vo.

Ejemplo IV.16: tercera frase vocal coral en *Antigua América*. Fuente: Andrada 2014.

Se comprende entonces la breve sección vocal como eje articulador de un desarrollo musical “programático” en torno a la pugna habitado/deshabitado, por una parte, y a una suerte de reconstrucción historicista<sup>58</sup> del devenir de Machu Picchu. En *Antigua América* este guión es conducido principalmente por el desarrollo melódico basado en la pentafonía, y el armónico a través de modulaciones directas ascendentes, una tras otra como escalando hacia las preguntas centrales del tema, y quizás del disco completo. Esta conducción armónica se realiza con acordes muchas veces sin tercera, que generan movimientos de quintas y cuartas paralelas, por lo tanto es una conducción sonora muy particular, y llena de asociaciones culturales en la música occidental, en particular hacia dos vertientes; la música antigua prebarroca pues no estaban consolidadas aún las bases de la armonía clásica, en que los movimientos de cuartas y quintas paralelas se evitan; y al impresionismo musical relacionado a Debussy, y al primitivismo relacionado a Stravinsky y Bartók.

El canto X del poema es aquel en que el poeta interpela a la ciudad, y es más crítico con la cultura Inca como situación de imperio, aplicando una crítica que se debate entre la lectura marxista y la indigenista (Rojo 2004: 131), que es en realidad una crítica metafórica de la realidad social latinoamericana de su tiempo. Dicha crítica ha sido extraída desde el poema como uno de los *slogans* principales de la obra.

### **Canto X (v. 305-307)**

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?

Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?

<sup>58</sup> Historicista al modo de la pintura de historia o historicista de fines del siglo XVIII y de todo el XIX, que buscaba retratar momentos históricos anteriores al presente, de forma realista aunque a veces también alegórica. Según García Melero, para la pintura española se trató de un “deseo ecléctico de hacer una síntesis entre la antigüedad grecorromana y el clasicismo renacentista, que en la pintura, quizá de una forma mucho más clara que en las otras artes, se interfiere ante la ausencia de grandes conjuntos pictóricos clásicos” (García Melero 1998: 102).

Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?

**Antigua América**, novia sumergida, (v. 343)

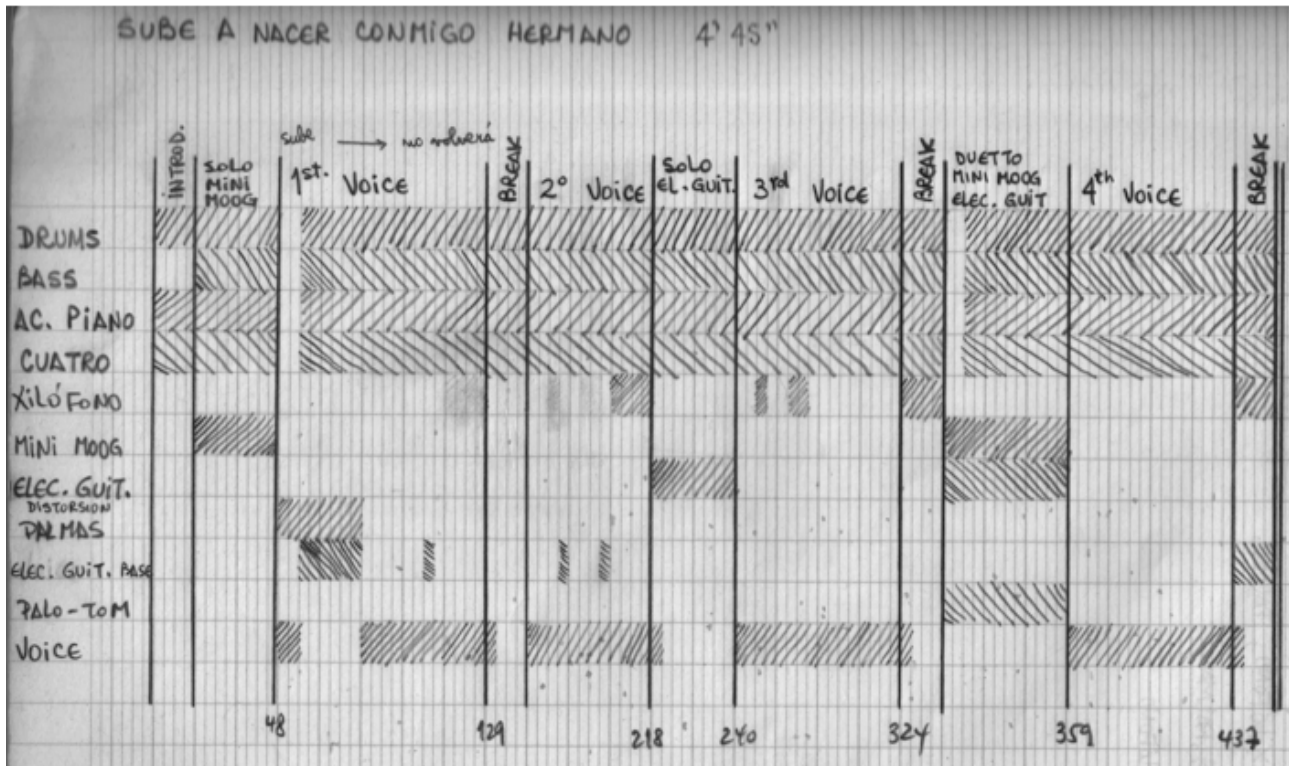
El Canto X es prácticamente una sola gran pregunta, y posiblemente en esto se base la opción de Los Jaivas, simplista quizás, o sintética ¿por qué no?, de utilizar sólo los famosos tres primeros versos, y otro verso para el título del tema, de los casi cincuenta versos del Canto completo. Simplista porque desde la puesta en música no se aprecia el problema de la actualización de la construcción historicista de Neruda, hacia la lectura política de su propio tiempo, puesto que la propuesta musical de Los Jaivas, en este tema, se refiere principalmente al pasado. Pero al mismo tiempo es sintética, por su capacidad de concentrar el mensaje del texto en las tres preguntas iniciales, que es en realidad una sola pregunta, pero también porque el procedimiento musical resume en su estructura el recorrido que hace el poeta en el poema completo.

En la última sección de este capítulo, retomaré el problema del silencio de la voz en este tema y en el disco en general.

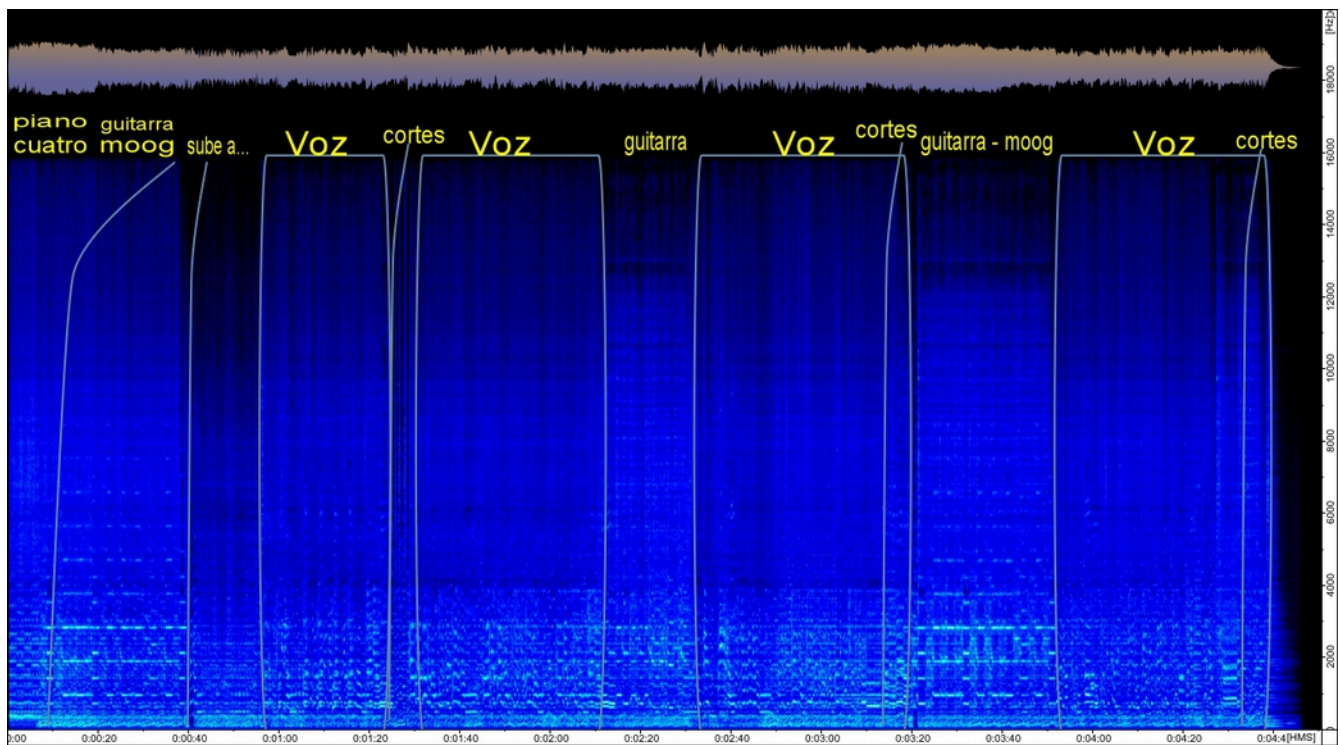
#### 6. *Sube a nacer conmigo hermano* (4:48 min).

Se trata del único tema del disco que utiliza prácticamente todo el texto de un canto del poema, el XII y último del poema, a excepción de nueve versos, cinco versos que se incluyen en el tema *Final*, y otros cuatro que se excluyen.

El tema está dividido en tres partes principales, más una introducción y una coda. Todas las partes están separadas entre sí por una misma frase melódica que se repite a lo largo de la canción. El verso *Sube a Nacer Conmigo Hermano* fue escogido como título, pero también como “estribillo” en algunas instancias a lo largo de la canción para separar las distintas partes (Esquemas IV.12 y IV.13).



Esquema IV.12: *Sube a nacer conmigo hermano* en bitácora original de Los Jaivas.



Esquema IV.13: espectrograma de *Sube a nacer conmigo hermano* indicando secciones y entradas de instrumentos.

*Sube a Nacer Conmigo Hermano* es considerado por los mismos músicos como un Joropo,<sup>59</sup> fuertemente marcado por el uso del cuatro, aunque según Andrada (2013: 147), presenta también elementos rítmicos basados en la cueca, como un aporte propio e inevitable de los músicos, pero que también puede ser considerado, al igual que lo señalado para *Águila Sideral*, como producto de las múltiples posibilidades heterorrítmicas del compás de 6 por 8, un elemento común y conmutable entre las distintas músicas regionales.

El resto de la instrumentación del tema es homogéneo con el disco, a excepción de la marimba que aunque su presencia no es protagónica, aporta un rasgo sonoro distintivo al tema, que pese a no corresponder a la tradición del joropo, lo vincula con otras músicas tradicionales de Ecuador y Colombia.

Junto con *Amor Americano*, son los dos temas del disco que corresponden más a un formato canción, y además pronunciadamente folclóricos. Estilísticamente se podría pensar como una desviación de la línea del disco centrada en la música andina en fusión con el rock, pero también como parte de la expansión de la recepción del texto, musical y poético, hacia una semiósfera latinoamericana más amplia.

La instrumentación aquí también es producto de un reemplazo como en *Amor Americano*, con la diferencia de que no es suplantado el cuatro, que por su toque rítmico y sus características tímbricas es conservado, aprovechando así el conocimiento del instrumento por parte de Eduardo Alquinta.<sup>60</sup> Todo el resto de la organología no corresponde al estilo –entendido como un constructo folclórico estático– sin embargo en la actualidad, y ya desde las décadas de los setentas y ochentas, los grupos de fusión latinoamericana venían adaptando el Joropo a los más diversos formatos,<sup>61</sup> siendo rescatada

---

<sup>59</sup> Conjunto de danzas de zapateo de Venezuela y norte de Colombia, también llamado Fandango aún en ciertas zonas campesinas. Comúnmente se conoce Joropo llanero, del sur de Venezuela, que utiliza arpa, cuatro y maracas, y posee un fuerte carácter contrapuntístico. En algunos casos la bandola reemplaza al arpa por practicidad.

El Joropo se suele clasificar como de golpe o pasaje. El golpe es de mayor fuerza y vigor: “acelerado, con gran riqueza rítmica, predominio de la alternancia de medidas de 6/8 y 3/4, y notable libertad rítmica de la melodía, que produce con el acompañamiento, diversos tejidos polirrítmicos”. Por otro lado los pasajes son mucho más líricos y pueden ser armónicamente más complejos.

También es difundido el Joropo Centro – Occidental en el que resalta el golpe larense, en el que destaca el uso de un pequeño estribillo, del cual generalmente deriva el nombre de la canción, y luego le sigue un interludio musical que cierra el periodo. Además se caracteriza por una estructura armónica tónica / subdominante / dominante, con un acorde por compás en 6/8 pero con el dominante que dura dos compases.

Por último vale señalar que en el Joropo Oriental se utilizan la marímbula y el acordeón (Ortiz, 2000: 594-596).

<sup>60</sup> En el Capítulo III se habla sobre el viaje iniciático de Alquinta por el mundo andino y su relevancia en la historia de Los Jaivas.

<sup>61</sup> En Chile se debe mencionar el vasto trabajo de Inti Illimani y Quilapayún, en la investigación de ritmos latinoamericanos, entre muchos otros, del Joropo.

preferentemente su rítmica por su complejidad, pero no necesariamente su sistema cultural. En este sentido, en la adopción que hacen Los Jaivas del Huaylas, parece haber mayor nivel de conservación que en lo que hacen con el Joropo, pensando en el entramado semiótico completo que significa un estilo.<sup>62</sup>

Aparentemente este canto del poema necesitaba un énfasis que los otros estilos involucrados en el disco no podían dar, para Andrada:

*Sube a Nacer Conmigo Hermano* es un canto potente porque, como dice Vargas Llosa, es un alegato a la injusticia que hay al admirar este lugar como una obra maravillosa y que costó el sufrimiento de mucha gente. Eso tiene una fuerza, no podría ser una canción lúdica. Y tampoco es un lamento, es un alegato, con fuerza (Andrada 2013:53).

Ese *alegato* se tradujo en una fuerza rítmica de gran energía: pulso rápido, polirritmia, precisión y virtuosismo, que quizás no lograba imponerle al texto ningún otro recurso musical de los que dominaban Los Jaivas. La métrica del tema es estable en 6/8, sin embargo son los rasgos polirrítmicos y sus desplazamientos de acentos, los que generan, junto con el sonido característico del cuatro, el reconocimiento estilístico del Joropo, en este caso en su modalidad de *golpe*.

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Sube a Nacer Conmigo Hermano'. It consists of four staves: Piano, Cuatro, Bajo, and Batería. The Piano part features a complex, rapid melodic line with a '5' indicating a quintuplet. The Cuatro part plays a rhythmic pattern of chords. The Bajo part is mostly silent. The Batería part shows a complex, syncopated rhythm with various note values and rests.

Ejemplo IV.17: introducción del piano, cuatro y batería en *Sube a Nacer Conmigo Hermano*. Fuente: Andrada 2014.

<sup>62</sup> En esta investigación se ha evitado el término género por la discusión ya presentada en el Capítulo I.

El primer elemento polirrítmico aparece desde el compás 1 y corresponde a la introducción de piano con la interpretación de un cinquillo, estableciendo de inmediato una polirritmia 5:2 contra el pulso de 6/8 marcado por la batería, y contra el patrón inicial del cuatro que alterna entre 3/4 y 6/8, lo cual se gráfica en el Ejemplo IV.17, mientras que el Ejemplo IV.18 muestra una polirritmia 4:3 en el piano, demostrando el tipo de virtuosismo rítmico desplegado en el tema.

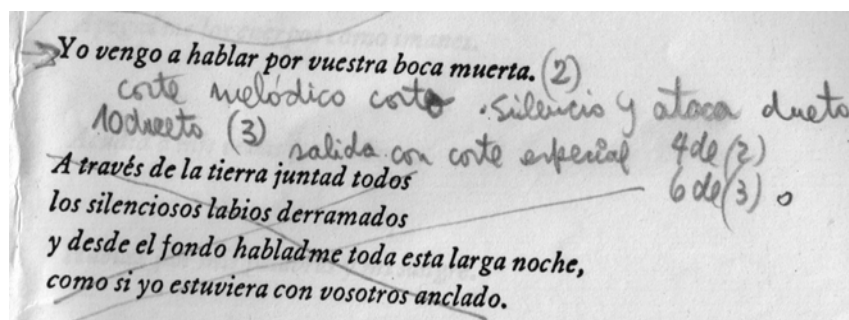


Ejemplo IV.18: figura polirrítmica del piano en *Sube a Nacer Conmigo Hermano*. Fuente: Andrada 2014.

La armonía del tema está en la tonalidad de *mi bemol menor*, y presenta una secuencia de tres acordes que se repiten, salvo casos de acomodados al texto en que cambian su orden de aparición o se obvia la subdominante. Estos acordes son *mi bemol menor* (tónica), *la bemol menor* (sub dominante) y *si bemol séptima* (dominante), con una presencia de *re natural* en el bajo que sirve como paso por la sensible de *mi menor* (Andrada 2014: 160). Este esquema calza con lo descrito para el Joropo Centro-Occidental tipo golpe larense, para el cual también resalta el uso de “un pequeño estribillo, del cual generalmente deriva el nombre de la canción, y luego le sigue un interludio musical que cierra el periodo” (ver nota al pie 58). Esto último también ocurre en *Sube a Nacer Conmigo Hermano*, lo cual se suma a los aspectos polirrítmicos ya ejemplificados, y a otros detalles como el uso de la marimba, para dar un alto nivel de coherencia con las expectativas del Joropo, aunque aparentemente se trate de una competencia general, que sintetiza distintos rasgos subregionales en una sola pieza musical.

La elaboración sonora del tema también tiene algunos rasgos que destacar especialmente en la voz, marcando una diferencia con el “naturalismo” vocal en *Amor Americano*, y acercándose más al tratamiento de la voz en *Águila Sideral*, a través del uso de un leve efecto de modulación tipo *flanger*.

Como ya se mencionó, la selección del texto es, en este único caso, casi completa. Solo nueve versos quedan fuera de la canción. Los cuatro siguientes de ellos no fueron utilizados en absoluto, mientras que otros cinco, con los que finaliza el poema, fueron reservados para el tema *Final*.



Ejemplo IV.19: Canto XII (v. 407-410): versos no musicalizados en cuadernillo anotados (Anexo IV).

Como se puede ver en el Ejemplo IV.19, estos cuatro versos se encuentran eliminados desde el trabajo inicial sobre el texto. Sin embargo, no parece existir una distancia temática que justifique la ausencia de estos versos. Es cierto que hay una reposición del *yo* en estos versos como sujeto hablante, pero lo mismo ocurre en todo el Canto XII y no solo en estos versos (ver más abajo el texto efectivamente musicalizado). Desde el *conmigo hermano*, pasando por *Mírame desde el fondo de la tierra*, o el revelador *Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta*, hasta el *dejadme llorar* final. Es evidente el giro conclusivo del poeta en el poema, pero en este retorno el sujeto parece ser distinto al inicial. Ha cambiado su tono oscuro de búsqueda errante e infructuosa, por uno mucho más determinado, por una parte, y a la vez confundido con, o disuelto en, el otro. El apelativo *hermano*, lo acerca a un mundo más local, al cual el hablante puede pertenecer, y una lucha a la cual sumarse.

Pero si los versos excluidos son homogéneos temáticamente con todo el resto del Canto XII, de inmediato se detecta una distinción métrica, pues encontramos los dos únicos versos alejandrinos en todo el canto: *y desde el fondo habladme toda esta larga noche / como si yo estuviera con vosotros anclado*. No se busca aquí asociar directamente el proceso de selección del texto con las métricas de sus versos, sino que anotarlos como uno de los factores a considerar. En este caso, nuevamente un testimonio de los músicos amplía la discusión:

el caso de *Sube a nacer conmigo hermano*, empezando por el texto sabíamos que era un 6/8, por la acentuación del texto (Claudio Parra en entrevista con Federico Eisner, ver Anexos).

¿Se habrían entonces descalzado métricamente estos dos versos de catorce sílabas en una estructura en 6/8, justificando así su exclusión? Más específicamente en un Joropo con aspectos de cueca. Es interesante preguntarse cómo este poema en particular puede haber sugerido a los músicos una estructura musical en 6/8. Para el Joropo Central, al menos, las formas más importantes son la copla, el corrido y la décima, todos octosílabos (Peña Torres y Torrealba 2011: 272). Por lo que sería



aventurado decir que la sola métrica endecasílabo de los versos haya podido sugerir una musicalización en 6/8.

**Canto XII (v. 379-406)**

Sube a nacer conmigo, hermano  
Dame la mano desde la profunda  
zona de tu dolor diseminado  
No volverás del fondo de las rocas  
No volverás del tiempo subterráneo  
No volverá tu voz endurecida  
No volverán tus ojos taladrados  
Mírame desde el fondo de la tierra,  
labrador, tejedor, pastor callado:  
domador de guanacos tutelares:  
albañil del andamio desafiado:  
aguador de las lágrimas andinas:  
joyero de los dedos machacados:  
agricultor temblando en la semilla:  
alfarero en tu greda derramado:  
traed a la copa de esta nueva vida  
vuestros viejos dolores enterrados  
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,  
decidme: aquí fui castigado,  
porque la joya no brilló o la tierra  
no entregó a tiempo la piedra o el grano:  
señaladme la piedra en que caísteis  
y la madera en que os crucificaron,  
encendedme los viejos pedernales,  
las viejas lámparas, los látigos pegados  
a través de los siglos en las llagas  
y las hachas de brillo ensangrentado  
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta

**Canto XII (v. 411-418)**

contadme todo, cadena a cadena,  
eslabón a eslabón, y paso a paso,  
afilad los cuchillos que guardasteis,  
ponedlos en mi pecho y en mi mano,  
como un río de rayos amarillos,  
como un río de tigres enterrados,  
y dejadme llorar, horas, días, años,  
edades ciegas, siglos estelares

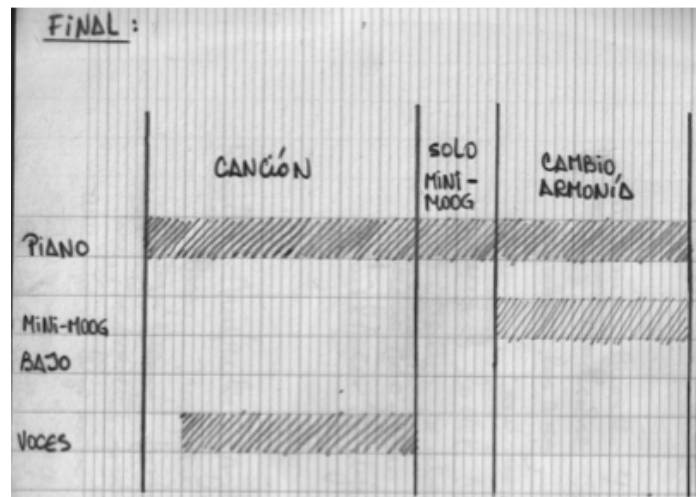
Podríamos pensar que es la regularidad métrica general del Canto XII, lo que puede sugerir una forma canción que tienda a la repetición de estructuras rítmico-melódicas, que gracias a su plasticidad nos permitan amoldar estructuras verbales métricas distintas a las habituales, ya sean más extensas o más breves.

De hecho, el primer verso es un eneasílabo, y fue escogido como paratexto de la canción, como su estribillo y frase principal. Es prácticamente la única excepción, junto a los alejandrinos, al endecasílabo en todo el canto XII, y eso lo hace el título más largo de los siete temas del disco, pues toma un verso completo y no un hemistiquio como en *Antigua América* o en *Amor Americano*. Esta adopción de un breve estribillo previo al interludio musical, está descrita como un uso corriente en el Joropo Centro (nota al pie 58), lo que lo vuelve un rasgo más de coherencia con el estilo.

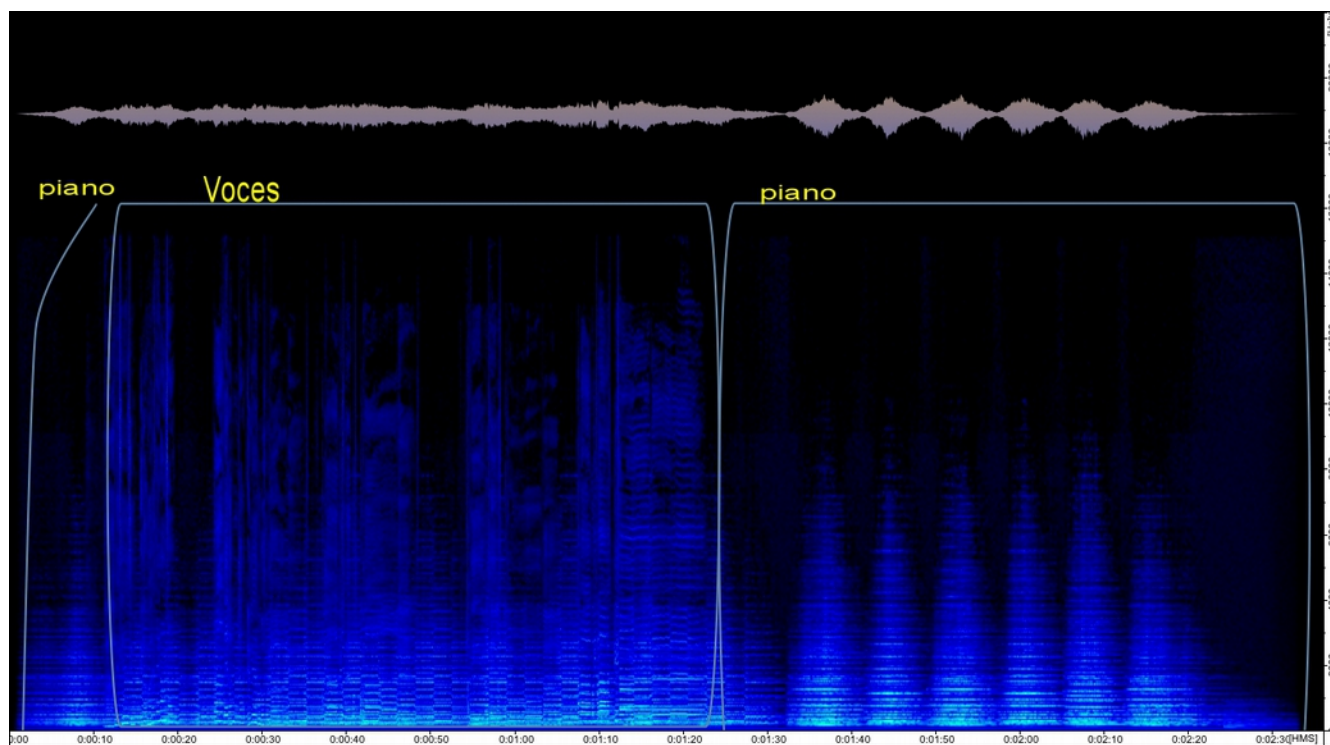
7. Final (2:34 min).

Breve desenlace o coda del sexto tema y cierre del disco. Su carácter es de nocturno, en un tempo muy *rubato*, con grandes variaciones dinámicas.

No presenta tópicos específicos latinoamericanos, se cantan los últimos cinco versos del canto XII del poema acompañados por el piano, el cual se basa en una reexposición del arpeggio inicial de *La Poderosa Muerte* aunque en otra tonalidad (E<sup>b</sup>m), como proyección de *Sube a Nacer Conmigo Hermano*.



Esquema IV.14: *Final* en bitácora original de Los Jaivas.



Esquema IV.15: espectrograma de *Final* indicando secciones y entradas de instrumentos.

Al comparar el Esquema IV.14 con el audio y el Esquema IV.15, se concluye que el esquema de la bitácora no fue el definitivo, y que en algún momento se consideró el uso del minimoog en este tema, pero que finalmente no quedó.

El texto musicalizado está señalado en el poema a través de un mayor espaciado en la diagramación original del poema. Ya el poeta los desgranó del resto del cuerpo. Solo podemos suponer una intención, pero sin certeza. ¿Quiso frenar el ímpetu antes del final? Los músicos parecen haberlo interpretado así al adoptar un carácter romántico para finalizar a través de un nocturno. Pero puede también el poeta haber pretendido lo contrario, exaltar más aún, dar un mayor aire al final de la epopeya. No lo sabemos. Lo importante es que no hay una única manera de hacerlo cuando se musicaliza, no hay una “traducción” correcta.

**Canto XII (v. 419-423)**

Dadme el silencio, el agua, la esperanza

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes

Apagadme los cuerpos como imanes

Acudid a mis venas y a mi boca

Hablad por mis palabras y mi sangre.

Continuando con el análisis del retorno subjetivo del hablante en el Canto XII, el último verso parece ser el de la máxima confusión entre yo del hablante y el yo interpelado, el otro yo, el desaparecido. ¿Quién pide a quién entonces que hable en su nombre? Pero esto es lo que ocurre en el poema, que no es la versión musicalizada. Allí siempre las cosas ocurren de manera distinta. Parecen aplanarse estas sutilezas, pues el mensaje verbal es solo uno de los mensajes que trasmite la canción, y de hecho no siempre es lo más importante. Muchas veces la prosodia hará gran parte del trabajo, asunto que no he analizado en este capítulo, pues no es desde los estudios de la voz desde donde enfrente la investigación. Sino que desde otros aspectos de la música que también transforman el mensaje aunque su contenido esté allí presente.

#### **IV.2 Selección y tratamiento del texto**

Según el método propuesto por Peter Stacey (1989:16-24) para la conjunción específica de música y textos poéticos, presentado en el Capítulo I, aplicando sus categorías de clasificación, y de acuerdo al análisis realizado de cada tema, es posible obtener los siguientes resultados:

##### 1. Texto: *significado, forma y sonoridad.*

*Significado.* A través del análisis de cada tema, y de la selección y tratamiento del poema, se ha constatado un cambio en el significado del poema en el disco. Lo más importante es cómo a través de la selección del texto, fue acentuada la dimensión épica, americanista, política y centrada en Machu Picchu, tanto en sus grandezas como en sus injusticias sociales. Mientras que el tono autorreferente del poema, de mirada oscura y pesimista hacia el pasado y propia vida del hablante/poeta, es poco recogida por los músicos; transformando el texto en el disco en una suerte de Neruda sin Neruda. Pero no se trata de un proceso consciente o arbitrario en la musicalización. En la propia estructura del poema ocurre un desarrollo de la subjetividad, muy fuerte al comienzo, en los Cantos I y II, que se disuelve – sin nunca desaparecer– en la temática de Machu Picchu para volver a emerger nuevamente en el Canto XI –el cual no es trabajado por Los Jaivas–, y reafirmarse definitivamente en el Canto XII y final, en una nueva subjetividad confundida con la otredad cantada. En los dos últimos temas del disco se da cuenta de este retorno al sujeto.

*Forma.* Poema en doce cantos, cada uno de diferente extensión, con 423 versos en total. No

corresponde a ninguna forma poética convencional. La división en estrofas no sigue ningún patrón particular, solamente guiado por las pausas temáticas y de énfasis que el poeta consideró necesarias, y su diagramación o distribución gráfica es sumamente convencional, con la gran mayoría de los versos justificados a la izquierda, y algunas excepciones de énfasis o de ritmo.<sup>63</sup>

El poema traza un recorrido temático y sintáctico particular, trazando un arco cíclico de ascenso y caída, o presencia de la ausencia (Cross 1971:168-175), marcado esquemáticamente por el siguiente recorrido:

Tabla IV.1: Cuadro esquemático del recorrido temático principal del poema a través de sus cantos y los temas del disco en los que son reinterpretados.

Canto I	Cantos II- VII	Canto VIII	Canto IX	Canto X	Canto XI-XII
Introducción. Autorreferencia. Visión de vida sin sentido	Primer desarrollo. Presencia de la muerte personal y social. Ascenso y llegada a Macchu Picchu	Alegórico y metafórico. Sujeto doble y críptico. Poema de paso	Meseta u observación Oposición binaria. Panegírico	Interpelación. Pregunta. Lectura política	Retorno del sujeto hablante convertido en el otro
<i>Del Aire al Aire</i>	<i>La Poderosa Muerte</i>	<i>Amor Americano</i>	<i>Águila Sideral</i>	<i>Antigua América</i>	<i>Sube a Nacer Conmigo Hermano - Final</i>
Tema instrumental reciclado. Bimodalidad. Sonidos concretos.	Suite rock andina. Heterometrías. Reciclaje.	Huaylas. Reemplazo tímbrico. Heterometrías.	Sonido psicodélico, pedal armónico, hemiola.	Desarrollo instrumental. Referencias coloniales. Huayno. Silencio de la voz. Reciclaje.	Joropo – Nocturno

No todos los Cantos del poema fueron musicalizados por Los Jaivas. El Canto I, uno de los

<sup>63</sup> Ver Anexo IV con la edición que los músicos trabajaron. No todas las ediciones son idénticas en cuanto a la diagramación de los versos. Por ejemplo la segunda edición del *Canto General* (Océano, México, 1950), está impresa en una página que en ocasiones obliga a cortes de finales de verso, cuyo resto es justificado a la derecha. Algunos de ellos se conservan y otros no en las ediciones posteriores, y en algunos casos estos cortes se justifican a la izquierda. La que se presenta en el Anexo I, es la versión digital que se encuentra fácil y gratuitamente en internet, en sitios tales como [www.nerudacantogeneral.cl/descargas](http://www.nerudacantogeneral.cl/descargas) o [www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=101762](http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=101762), ambos consultados en 20141118.

menos estables métricamente, en realidad solo fue asociado por el título al tema *Del Aire al Aire*. Los Cantos IV y V no aportaron texto para *La Poderosa Muerte*, pese a formar parte del mismo desarrollo dentro del poema, mientras que el Canto XI no forma parte de *Sube a Nacer Conmigo Hermano*, aunque se encuentra en la misma línea temática que el Canto XII, de hecho el Canto XI termina con dicho verso, e inmediatamente el XII comienza con el mismo.

### *Sonoridad.*

Se constató una cierta estabilidad métrica, con gran predominancia del verso endecasílabo, en torno al cual se pueden encontrar excepciones, como hepta, octosílabos y *alejandrinos* principalmente, además de combinaciones de estos, como endecasílabo + heptasílabo en un mismo verso.

Sobre la importancia de la forma del poema en la musicalización, es interesante revisar un testimonio de Eduardo Alquinta, vocalista de la banda y uno de los más implicados en el proceso:

es un trabajo de musicalización de un poema que ya está hecho, es interesante también, es más difícil, es más engorroso, sin embargo se presta también para sorpresas digamos, de repente surgen melodías, ritmos que probablemente no surgirían de no existir este pié forzado, digamos de la letra (Alquinta en Valenzuela 2004).

La universalización del verso libre en la poesía del siglo XX, se contrapone a la conservación de la rima y las métricas simples en la canción, generando, dichas heterometrías en la musicalización, esos “ritmos que probablemente no surgirían” a los que se refiere Alquinta. En este punto cabe recordar el poema *Artepoética* de Paul Verlaine

¡La música ante todo!  
Y para ello preferirás lo impar,  
Más vago, más soluble,  
Sin nada impostado que le pese.  
(Paul Verlaine, fragmento de *Artepoética*)

Para comprender estos versos debemos hacerlo en el contexto de una larga tradición poética ilustrada, y altamente jerarquizada según métricas y formas, según artes mayores y menores, en que justamente el endecasílabo cuenta con un gran prestigio en el siglo de oro español, el cual desplazó, gracias a su flexibilidad rítmica, a los dodecasílabos en los versos de arte mayor; aquellos destinados a los temas importantes y solemnes.

Con estos antecedentes, resulta más interesante volver sobre la opción métrica de Neruda en el poema –conocedor de la tradición poética española–, en relación al carácter épico que le es asignado al libro en su totalidad, y a *Alturas de Macchu Picchu* en particular. Se trata de una opción métrica camuflada en el verso libre, de hecho es arriesgado afirmar que esta tendencia ocurre, puesto que las excepciones no son pocas, y que esto varía en los distintos cantos del poema. Me pregunto hasta qué punto pueden interpretarse estas tendencias métricas en Neruda con respecto al poema, dado que si revisamos algunos poemas del resto del *Canto General*, podemos encontrar tendencias similares.

Pero más interesante aún resultan los versos de Verlaine en cuanto relaciona música con lo impar. Primero dando un juicio supremacista de la música acorde al pensamiento artístico y filosófico de su época, la segunda mitad del siglo XIX, en que se postuló a la música como la máxima manifestación del espíritu humano, porque era la mejor representante de la abstracción, pura forma autorreferente y absoluta. Y luego, relacionando lo impar con ciertas cualidades como lo *vago*, lo *soluble* y lo no *impostado*. ¿Qué será lo que lo impar aporta a la no impostación de la música? ¿Cómo puede la música ser más soluble o vaga respecto de una métrica?:

Como explica Denise Levertov [...]: "La ruptura del verso es una forma de puntuación que se suma a la puntuación que forma parte de la lógica de los pensamientos completos (...) La forma en que los versos son cortados afecta no sólo al ritmo sino a los modelos tonales." A esta altura del happening, el uso de estas dos formas de puntuar es un camino reconocido en casi todas las direcciones posibles (soneto, octo y endecasílabos, alejandrinos, versos libres, caligramas, etc.) y, sin embargo, es tarea de cada uno encontrar un modo de expresión personal dentro de esos parámetros, se los respete a morir o se los transgreda convencido. La composición visual hace a la música de los poemas: ritmos, tonos, acentos, una respiración vuelta decir (Güerri 2011: 25).

Resulta estimulante contrastar las relaciones métricas de los versos de Neruda con los estilos musicales trabajados por los músicos, como buscando una relación causal entre ambos recursos. Sin embargo es preciso reconocer que si bien esta relación existe, no es posible reducir la adaptación melódico rítmico a la métrica original del verso. Siempre se trata de mucho más que esta relación, pese a que reconozcamos que un texto preexistente genera importantes restricciones, o mejor dicho, constricciones a su musicalización, el abanico de posibilidades siempre es mucho mayor al supuesto, precisamente porque el *tertium quid* no es la suma de las partes, y menos aún la determinación de un texto sobre el otro. No hay musicalización única o correcta. No existió desde el comienzo de los tiempos esa música esperando por reencontrarse con su poema.

## 2. Condición del texto.

La condición del texto es fragmentaria, pero de bajo nivel. Solo una parte del texto es musicalizada, pero en general respetando, casi íntegramente, la construcción gramatical y fonética del poema, con pequeñas excepciones como el caso de “todos (des)fallecieron”, con una sílaba agregada por los músicos, pero sin mayor importancia. Es a nivel de los paratextos en que hay algo más de libertad, pues la necesidad del formato cercano a la canción exigía la asignación de un nombre a cada tema, y no solamente la numeración del poema, la cual no hubiera correspondido debido a la compactación de cinco cantos en el tema *La poderosa muerte*, a la ausencia del Canto XI, o a la expansión del Canto XII, del cual surgen dos temas: *Sube a nacer conmigo hermano*, y *Final*. En los títulos encontramos la más completa arbitrariedad al hacer parte del disco un tema que no fue creado para el poema *-Del aire al aire-*. En otros temas se rescata algún verso o medio verso como título. Es el caso de *La poderosa muerte*, *Amor americano*, *Antigua América*, *Águila sideral* y *Sube a nacer conmigo hermano*. Con estos se genera la idea de que ningún otro podría haber sido el título para cada uno, de que con ellos se está dando cuenta de esa “esencia” que los músicos buscaron rescatar. Pero ello no se logra solo colocando estos títulos, sino que utilizando la repetición como técnica de fijación, lo cual es muy evidente en *Águila sideral* al funcionar como una verdadera letanía o llamado que es respondido por el coro al final del tema. Otra repetición es la de *Sube a nacer conmigo hermano*, en que el primer verso del canto se utiliza como comienzo y cierre de las secciones del tema, en concordancia con el uso del Joropo, estilo al cual se acerca la musicalización.

## 3. Estilo vocal.

El estilo vocal corresponde a lo que Stacey llama canto convencional con parámetros musicales dominantes o canto melismático. Prácticamente no hay excepciones a ello en el disco. Un caso diferente podría ser cuando se canta el verso “alto arrecife de la aurora humana” en *La Poderosa muerte*, en que al final del verso se desprende la sílaba final como un *ostinato* armónico a modo de efecto *delay*. Es casi la única excepción en el uso de la voz en todo el disco, junto la fuerte modulación de la voz en *Aguila Sideral*, pero donde no cambia la función estructural de la voz, y las voces en *Del aire al aire* con una función netamente armónica, función que no se utiliza en ningún otro tema del disco.



#### 4. Legibilidad.

El texto presenta inteligibilidad directa y articulación clara, sin marcar énfasis ni hacia lo fonético ni hacia lo sintáctico. En ningún momento del disco se pone en entredicho la comunicación semántica del texto a través de su legibilidad, el texto siempre se entiende. La única acotación que se puede hacer es el considerar el silencio de la voz, la ausencia del texto musicalizado, como un límite de la legibilidad, pues bajo los presupuestos de la música programática, la transmisión del mensaje del poema es encargada a la música, por lo que allí cabría preguntarse por otro tipo de legibilidad y la factibilidad de que esta ocurra.

#### 5. Técnica relacional.

En cuanto a la técnica relacional de música y texto, es necesario discutir el carácter mimético o no de la musicalización en relación al poema. Las seis categorías de Stacey para este punto son: mimesis directa, mimesis desplazada, relación no mimética, asociación arbitraria, relación sintética, relación anti contextual. Al tratarse de una obra extensa, se pueden suceder cambios en la técnica relacional, y si bien no sería adecuado decir que hay una relación mimética directa tampoco sería correcto afirmar relaciones anticontextuales o sintéticas. Es posible encontrar dos de estas categorías en el disco. La primera es una relación de *mimesis desplazada*, o sea, aspectos de similaridad externa que se vuelven generativos de características morfológicas. La segunda, una relación de *asociación arbitraria*, al modo de la explicación Sauseriana de la arbitrariedad entre la imagen sonora y el objeto referido. Esta relación se logra en la música, según Stacey, solo por la vinculación consistente dentro de la misma obra.

Veamos entonces cómo operan estas categorías en *Alturas de Machu Picchu*. Para la *mimesis desplazada* lo principal es la asociación entre Machu Picchu como símbolo prehispánico y de la cultura imperial incaica, y los elementos “folklóricos” andinos en el disco. Ambos son aspectos de similaridad externa, puesto que, según ha demostrado Julio Mendivil, no hay nada que vincule unívocamente la música andina actual con la música de la cultura Inca o del hombre del Andes que habitó Machu Picchu (Mendivil, 2010: 37). Sin embargo no es que se trate de una asociación arbitraria, puesto que hemos aprendido de una tradición musical que ha construido dicho vínculo sonoro con el pasado. Otro ejemplo es cómo el espacio encajonado en torno a Machu Picchu llevó a utilizar fuertes efectos de reverberación.

En cuanto a las asociaciones arbitrarias, que son las relaciones que se establecen

consistentemente entre elementos de la misma obra, se puede ver en la relación fractal entre *La Poderosa Muerte* y la estructura del disco completo, con el uso de citas intratextuales o lo que Andrada considera *leitmotiv* del disco, pues aparecen en más de un tema. O la manera en que el texto es musicalizado ya sea cuando el sujeto es la ciudad o cuando es el hombre oprimido, aplicando distintos procedimientos asociativos de solemnidad –*hasta ti Macchu Picchu*– o de música más “terrenal” –*Sube Conmigo Amor Americano*–.

Es posible señalar una tercera técnica relacional que es necesario destacar, aunque se trata de un caso particular dentro del disco, el cual debería pensarse como de *mimesis directa*, pese a que se trate de recursos diferentes a los esperados de una técnica relacional de esta dicha categoría, como los recursos de la retórica musical clásica como la hipotiposis o *word painting* a la cual se refiere López Cano (ver Sección I6.2). Se trata de *Águila Sideral* vista como una relación efrástica, analizada más arriba, producto de la dialéctica del ascenso/descenso del poema, que se ve representada en el tema con distintos recursos musicales como la nota pedal, la paulatina construcción y deconstrucción sonora del tema, la repetición del hemistiquio *Águila Sideral*, la armonía cíclica y no resolutive, entre otros. Al menos este es el único caso de éfrasis musical que se ha detectado hasta ahora en el disco, aunque siempre es posible volver sobre la música a buscar otros, o reconsiderar los otros casos de técnicas relacionales.

#### 6. Estatus relativo de cada medio.

Stacey considera tres posibilidades: primacía textual, primacía musical, oscilación entre ambos medios. Este es un punto altamente opinable y no objetivable. Me inclino a proponer que la primacía es musical, pese a que la relevancia del poema y de su autor, lo mismo que del objeto del poema, junto con el formato canción en varios temas, hace que se produzca una importante oscilación entre la primacía de ambos medios. Sin embargo, el trabajo de Los Jaivas es musical ante todo. En el análisis de cada tema, hemos revisado cómo mucha de la fuerza y complejidad del poema, entendido como texto semántico o poesía lírica, es reducida por el texto musical, que incluye, aunque no totalmente, al poema. Este “no totalmente” no se refiere solo a la cantidad de versos tomados por los músicos, sino que a la reducción de la polisemia del poema por una nueva polisemia, la musical, como si no importara tanto el mensaje palabra por palabra, como si los versos fuesen, hasta cierto punto, intercambiables. Porque el nuevo medio es tanto o más complejo que el del poema, pero tiene otros puntos de partida, muy conectados con los estilos musicales latinoamericanos –andinos

principalmente– y con ciertos aspectos semánticos escogidos, consciente o inconscientemente, al momento de la musicalización.

## IV.2 Desde el Canon

El disco es, en el contexto chileno y, con seguridad sudamericano, un clímax. Si se acepta esto por el momento, con base en la figura del poeta, en la trayectoria de los músicos, en la iconicidad de la ciudad incaica y en la difusión internacional del disco, entonces cabe preguntarse: ¿un clímax de qué?

Puesto que las respuestas pueden ser de una dispersión desbordada, los tres principios de Weber resultan una herramienta útil para deconstruir y ordenar los múltiples aspectos canonizantes posibles de distinguir en *Alturas de Machu Picchu*, en especial al considerar el caso como un sistema compuesto por tres ejes: el poema, el disco y el video; pese a que como he explicado, no me he preocupado del análisis del video. Este ordenamiento permite sustentar la idea de “clímax” para el disco de Los Jaivas.

Es posible proponer que la combinación y alianza de “Neruda - Los Jaivas”,<sup>64</sup> cumple con creces con los principios de Weber (2001).

El primer principio es el de la maestría y el oficio. Esto es difícilmente discutible en Neruda, que para 1980 ya había sido purificado tanto por el Nobel como por la muerte. Además de toda la información, cierta o ficcionada, que circula sobre Neruda, Juan Pablo González (2010) nos aporta dos datos más, uno musical y otro decididamente canónico. Neruda fue seleccionado entre los 10 Grandes Chilenos del Bicentenario, por el programa de Televisión Nacional de Chile realizado el año 2008. Además González explica que dentro de las obras seleccionadas de música de concierto del siglo XX de compositores chilenos, Pablo Neruda es uno de los más musicalizados, como también lo demuestra la investigación de Rodrigo Torres (1983). En música popular este catastro sería, posiblemente, interminable, especialmente si se hiciera a nivel internacional.

Podemos afirmar entonces que nuestro autor cumple con creces –a nivel del juicio social y no necesariamente de las preferencias personales– con las expectativas de lo que comenta Stravinsky:

Se diría que los maestros sobrepasan con toda su grandeza al resto de sus contemporáneos, proyectan más allá del presente el resplandor de su genio. Aparecen así como poderosos fuegos –faros, según la expresión de Baudelaire– a la luz y al calor de los cuales se desarrolla un conjunto de tendencias que seguirán siendo comunes a la mayor parte de sus sucesores y que contribuirán a formar ese haz de tradiciones que compone una cultura. (Stravinsky 1989: 93).

---

<sup>64</sup> Es importante recordar que así, en ese orden, está firmado en la portada original el disco *Alturas de Machu Picchu*.

En Los Jaivas para 1980 sería todavía objetable su calidad u oficio, desde distintos sectores – académicos, reaccionarios, o de ultra izquierda–, y por distintos motivos –compromiso político, juicios morales, pulcritud musical– aunque no así su figuración. Sin embargo lograron plasmar en el disco una propuesta con carácter de “gran obra”, de artistas maduros que han tomado en serio la responsabilidad de esta tarea. Testimonios recogidos de los músicos permiten dilucidar la tensión al enfrentarse al texto, el sentido de sacralidad y por ende canónico, con que lo enfrentan (Valenzuela, 2004). A modo de ejemplo, un testimonio del bajista Mario Mutis:

Teníamos sangre en el ojo porque no habíamos podido todavía hacer un trabajo musical concienzudo. Claudio había cedido a la pasión de sus torbellinos en el piano y Gabriel con su magna batería, pero hasta entonces el trabajo tímbrico de Los Jaivas es pobre, se resuelve en la fusión de un charango y una guitarra eléctrica. Pero (en Macchu Picchu) están los clavecines de *Antigua América*, o la flauta, que con piano Fender Rhodes da una flauta de cristal. La preocupación tímbrica que explota allí no se había visto en Los Jaivas (Mutis en Ponce 2008: 166).

Este testimonio permite interpretar que pese al enorme respeto y pudor hacia intervenir la obra de Neruda, para Los Jaivas, el disco significó una oportunidad en un momento muy adecuado de su madurez artística, para realizar una obra relevante. Como vimos más arriba, los temas ofrecen estructura, virtuosismo, largas secciones instrumentales y un trabajo sonoro de primer nivel. Además Los Jaivas eran ya una agrupación bien establecida en Europa, lo cual da a la crítica chilena y sudamericana, un piso de respeto.

Vista hoy la obra como un complejo que articula, al menos, un texto y una música, el hecho de que un grupo de música popular tome un texto de un autor canónico, es una fórmula infalible para su repercusión, en el entendido de que se cumplan ciertas expectativas formales respecto a ambos textos.

El segundo principio de Weber es el papel cívico que las obras canónicas cumplen en la celebración del cuerpo político. Aquí tenemos para regocijarnos. Me voy a limitar a unos pocos relatos históricos centrales. En primer lugar está la militancia política de Neruda en el comunismo. El segundo relato es la etiqueta de Los Jaivas en el exilio. Y en tercer lugar la construcción postdictadura de las obras y autores musicales con los que se podría reconstruir la democracia chilena, en la cual Los Jaivas, ya retornados, se insertan de forma asombrosa.

Cómo cumplen los tres relatos con la celebración del cuerpo político de cada momento histórico por el que transcurre *Alturas de Machu Picchu*, es un asunto variable según los tres periodos históricos

que describen los tres relatos. Gracias al análisis basado en los principios de Weber es posible distinguir esos tres periodos político-históricos que se asocian a la creación y a la recepción de la obra de Los Jaivas. Estos periodos son los siguientes: 1) hasta 1973, asociado a Neruda, su militancia y su obra; por lo que el disco de Los Jaivas viene a resaltar el compromiso con las causas latinoamericanas que se vieron truncadas con el advenimiento de las dictaduras regionales. 2) Periodo 1973-1985, asociado al auto exilio y retorno de Los Jaivas, permitiéndole a los músicos un retorno en dicho periodo a la patria para llenar un “vacío cultural”, una orfandad de grandes relatos de libertad y autodeterminación vigentes. 3) Periodo 1985 en adelante, retorno de Los Jaivas, transición a la democracia y postdictadura, asociada al levantamiento de nuevos íconos culturales. Por supuesto Neruda es también un ícono central para la reconstrucción política chilena a partir de 1990. En 2004 Chile celebra, con toda su institucionalidad, el centenario del nacimiento de Pablo Neruda. Como se menciona en el Capítulo II, esto produjo un clímax de publicaciones en torno a la obra del poeta, de las cuales *Canto General* y *Alturas de Macchu Picchu* –el poema y el disco en particular–, ocuparon un lugar central.

El tercer principio de Weber es el de la autoridad moral contra las depredaciones de la cultura comercial. Por supuesto Los Jaivas ya estaban, hacia 1980, insertos en los circuitos comerciales de la música internacional, sin embargo es esa misma maquinaria de una industria cultural completamente establecida en Europa, la que permite la depuración de Los Jaivas, plasmándose en el disco *Alturas de Machu Picchu*. O sea, la cultura comercial, en especial en la música popular, es también un mecanismo canonizante en cuanto es capaz de catapultar íconos artísticos a niveles de difusión y divulgación antes impensados. Esto principalmente apoyado en que Neruda ya era, después del premio Nobel y su muerte, un *grandes ventas* a nivel mundial.

Según Bohlman (1992: 198) el canon ha sido determinado no tanto por aquello que es, sino por lo que no es. Atendiendo a esta visión, es interesante preguntarse ¿qué es aquello que el disco *Alturas de Machu Picchu* no es, para que pueda entonces ser parte del canon? O también, ¿qué no es Neruda? ¿Qué no son Los Jaivas para poder estar entre los elegidos? Intentando una respuesta, es posible señalar que el disco no es una obra incómoda políticamente. De hecho no lo fue tras su aparición en 1981, en plena dictadura chilena, ni lo fue tampoco después de 1990 en la “democracia de los consensos”, posiblemente apoyado en la lectura americanista del disco, que propone una visión de un pasado lejano, como el folklore, asociado a lo inmutable, aquello que nos celebra, pero que ya no nos afecta. Al mismo tiempo, Neruda y Los Jaivas nunca fueron demasiado incómodos ni antes, ni durante –Neruda muere “silenciosamente” pocos días después del golpe de estado y Los Jaivas vivieron un exilio

“voluntario”–, ni después de la dictadura.<sup>65</sup>

Pero la canonización del disco no se detuvo en su primera repercusión, sino que fue creciendo como repertorio vivo y en constante reproducción por más de treinta años, pasando por múltiples reediciones, por la difusión radial, televisiva y a través de internet. Dos importantes efemérides en la cultura nacional fijaron definitivamente el proceso. La primera es la ya mencionada en torno al centenario del nacimiento del poeta en 2004. La otra fecha importante es 2013, en que Los Jaivas celebraron sus cincuenta años de trayectoria, apoyados también por toda la institucionalidad cultural chilena. Las fotografías de la banda en Machu Picchu, la iconografía y la música en sí del disco, fueron colocados en el centro mismo de la “esencia” de Los Jaivas, tanto por ellos mismos, como por la crítica y el público.

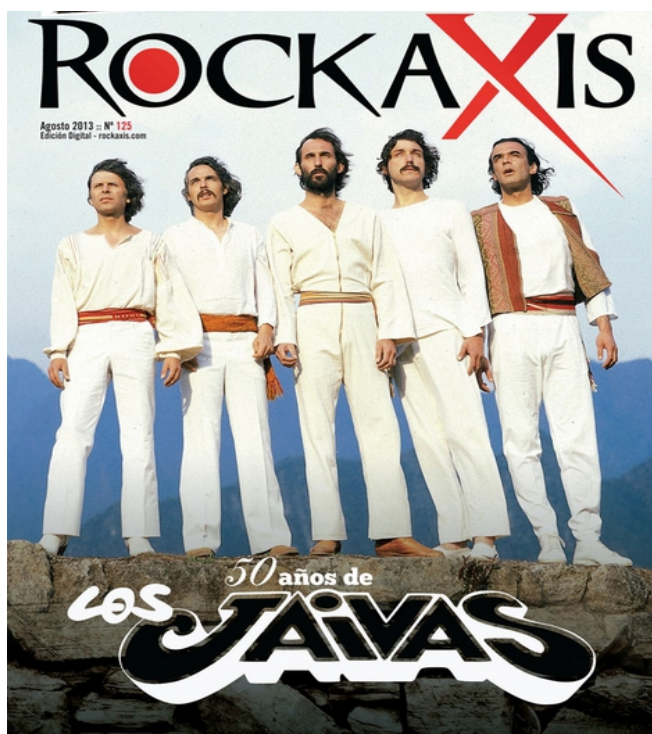


Imagen IV.1: Portada de revista Rockaxis #125 (2013) con una de las imágenes icónicas de Los Jaivas en Macchu Picchu durante la filmación del especial de televisión en 1981.

Propongo que el disco *Alturas de Macchu Picchu* nace con una vocación canónica pues es pensado y cumple con una serie de requisitos previos que aseguran su repercusión, partiendo por lo que

<sup>65</sup> La casa de La Chascona de Neruda, en el barrio Bellavista de Santiago fue saqueada y parcialmente incendiada pocos días después del Golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973. Aunque el régimen no reivindicó ni defendió el acto, aduciendo la culpa a jóvenes antisociales, fueron encontradas evidencias de presencia de militares en el lugar.

indica Cecilia Carrère sobre la necesidad de basarse en poetas “ya probados” (Carrère 2000: 24). Quizás se trate de uno de los primeros trabajos en música popular latinoamericana que se conciben y nacen para ser parte del canon, y lo logran, a la cual se puede sumar como ejemplo la *Cantata Santa María de Iquique* de Quilapayún y Advis. Se trata de una práctica común de este tiempo, que explota en las postdictaduras por la necesidad de refundar y volver a encender las brasas que lograron sobrevivir el “oscurantismo”. Allí están los activos procesos de canonización de Violeta Parra y Víctor Jara en Chile; Alfredo Zitarrosa en Uruguay; Luis Alberto Spinetta en Argentina; Milton Nascimento en Brasil, y muchos otros.

La transcripción completa del disco *Alturas de Machu Picchu* transforma dicha música en un nuevo texto, a la vez que aporta a su fijación y reproducción, por lo que entra a la cadena del proceso de canonización de la obra, como señala Philip Bohlman acerca de la necesidad de los textos para contrarrestar la atemporalidad ontológica de la música (Bohlman 1992: 202). De hecho esta investigación, así como las otras que se han centrado en Los Jaivas son parte activa también del mismo proceso.

#### **IV.3 Construcción de *lugar* en el disco *Alturas de Machu Picchu***

Esta sección se centrará en la categoría de *lugar* como filtro analítico de esta musicalización, en el sentido en que Cussen lo entiende, como una reinterpretación crítica del poema (Cussen 2011: 276). Es preciso aclarar que se tratará el tema del *lugar* en la(s) obra(s) *Alturas de Macchu Picchu*, y no para Machu Picchu en sí, aunque para destacar ciertos elementos sea necesario hacer alguna referencia sobre el famoso "sitio arqueológico".<sup>66</sup> No se busca dar cuenta de la complejidad de Machu Picchu como fenómeno antropológico, arqueológico o cultural, sino dar cuenta de cómo una música puede contribuir de manera muy activa en la construcción imaginaria de un *lugar*.

Pretendo explorar cuáles son las ideas de *lugar* que emergen de la musicalización del poema, contrastándolas con conceptos como *espacio*, *lugar*, *paisaje*, *lugarización* y *construcción de lugar*, planteados por distintos autores que se han preocupado del “lugar” de la música en los procesos de producción de *sentido de lugar* (ver Sección I.8). Este nuevo *imaginario* es reforzado por un tercer producto cultural, el video musical *Las Alturas de Machu Picchu*, que unió el escenario en el cual se basó Neruda, con el sonido y la performance que impusieron Los Jaivas (Sepúlveda, 1981), sin embargo, las operaciones realizadas de *producción de lugar* que ocurren en el paso de la música al

---

<sup>66</sup> Más adelante se discutirá el problema de los múltiples calificativos que recibe.

video musical, en este trabajo no serán desarrolladas, por considerarse un tercer texto digno de su propio análisis en particular.

Junto con ello, como se adelantó más arriba en este mismo capítulo, me preocuparé de las elecciones de “estilo” o “género” musical utilizados por la banda, contrastándolas con las ideas de Julio Mendivil sobre la invención de la pentafonía en la música andina, y del Huayno como género representativo del mundo andino.

Continuaré con una revisión *lugarizante* del poema, para extraer de él aquellos conceptos ligados a las ideas de *lugar*, y los contrastaré con la selección que realizaron Los Jaivas al musicalizar parte del texto de Neruda, en busca de los hitos que construyen la idea de lugar en torno a Machu Picchu. Para discutir estos conceptos revisaré algunas definiciones y discusiones respecto de los conceptos recién mencionados, buscando obtener algunas conclusiones sobre las operaciones líricas y musicales desarrolladas por los músicos.

En definitiva los polos en esta sección serán dos: los problemas del lugar y su afirmación a través de la música, y el problema de las asociaciones que atribuimos a los músicos, bandas o proyectos musicales, a través de su pertenencia o asociación ideológica y territorial.

Como se revisó en el Capítulo II, en *Canto General* no solamente emerge Machu Picchu, además de sendas páginas dedicadas a personajes claves de la historia colonial e independentista americana, también se construyen otros *lugares*. Así es el caso de los poemas dedicados a Rapanui, a México y a Bolivia, entre otros. *Canto General* puede pensarse como una epopeya poética fragmentaria que persigue la canonización de América, y para ello, el poeta cual “pequeño dios”, va nombrando y narrando. Según Volodia Teitelboim esta era una preocupación central en el poeta:

Neruda tenía el propósito de nombrar todas las cosas que había visto y conocido, de abrazar con su palabra cuanto mundo pudiera, como si él lo descubriese y tuviera que nombrarlo de nuevo. A veces eso le daba la sensación de estar recomenzando siempre variaciones sobre el mismo poema (Teitelboim, 2000: 150).

Según Loyola (1964: 15), Neruda escoge Machu Picchu como escenario de su epopeya, lo que se relaciona con lo performativo, o sea, que el poema habilita la construcción imaginaria del lugar, ya sea a través de su lectura convencional, como de interpretaciones críticas como la de Becerra, Los Jaivas u otros compositores (ver Sección II.4).

La crítica de Politzer revisada en el Capítulo III (Escárte 1995: 16) es algo extremista, pero es interesante su intento por situarlos en una grupo social acomodado y asociado a ciertos *lugares*, cuando



la banda ya estaba instalada en la capital, como ejemplo de una burguesía *hippie* “poco comprometida”, desconectada de Chile, y sin “los pies firmes en la tierra”. Es interesante que la periodista utilice también otra idea vinculada a la *localidad*, los acusa de ser “una flor exótica, transplantada incluso”. Aunque la acusación parece injusta, entrega un antecedente histórico para una idea poco *lugarizada* en torno a Los Jaivas –pese a su vínculo territorial con Viña del Mar/Valparaíso–, muy diferente a la de otras bandas emblemáticas chilenas como las asociaciones de Los Prisioneros-San Miguel,<sup>67</sup> Los Tres-Concepción, Illapu-Antofagasta o Congreso-Valparaíso. Estas duplas podrían funcionar al modo como lo trata Will Straw, o sea el sonido de una ciudad, como por ejemplo “el sonido de Minneapolis asociado con Prince y sus colaboradores” (Straw, 1981:383). Esta idea vinculada al concepto de *escena* para los ejemplos dados, es difícil de aplicar al caso de Los Jaivas. Pese a su origen en la ciudad de Viña del Mar, parece ser que esta idea asociada a su lugar de origen no funciona muy bien, ni para el público chileno, ni para el resto del mundo, en el que Los Jaivas están firmemente instalados hacia 1980. Lejos de ser un inconveniente, su ubicuidad latinoamericana sugiere haber resultado una ventaja para su internacionalización, pues durante aquellos años son requeridos por los más importantes escenarios europeos.

Los ingredientes que menciona González (2012: 84-85), hippismo, cultura amerindia, vanguardia, improvisación y rock progresivo, conspiran todos favorablemente hacia esta recepción “deslocalizada” de Los Jaivas, pues son todas corrientes occidentales de una primera globalización donde no se destaca lo local necesariamente, sino que una idea amplia del propio lugar de origen, que permite la asociación con un universo imaginario mayor, en este caso Los Andes como representación de una América prístina.

En el documental de Valenzuela (2004), uno de los testimonios más relevante para el problema del *lugar* corresponde a Mario Mutis, bajista de la banda

...en primer lugar nosotros nunca habíamos leído el poema Alturas de Macchu Picchu y nunca habíamos estado en el sitio Macchu Picchu, en las ruinas incaicas en Perú. Entonces combinar esas dos cosas, hacer una música en París, y después llegar ya con una canción, con una música terminada, con una obra completa terminada a Macchu Picchu, era un misterio qué iba a pasar cuando en el lugar escucháramos la música nosotros y viéramos si efectivamente habíamos logrado captar la esencia de la poesía y la esencia del lugar Macchu Picchu (Mutis en Valenzuela, 2004: min 4:30).

Aquí estriba uno de los datos principales para comprender qué tipo de construcción fue la que

---

<sup>67</sup> Comuna de Santiago donde nacen y se forman *Los Prisioneros*.

los músicos pudieron realizar. Es relevante el cierre de la cita, en que se declara la preocupación por “captar la esencia de la poesía y la esencia del lugar”. ¿Qué otra esencia podrían haber captado los músicos sino una imaginada al no haber conocido previamente ese “lugar”? Una imaginación alimentada por los versos de Neruda, pero también por un contexto más amplio, relacionado con el pasado prehispánico. Es por ello que para comprender la operación que se realiza sobre Machu Picchu en el disco, postulo que la idea de *lugar imaginado* debe ser considerada, desde un imaginario social complejo, y por lo tanto construido a través de un inconsciente colectivo, en el sentido en que lo propone Durkheim.

Para ello fue relevante el viaje iniciático “a dedo” de Eduardo Alquinta en 1969 por los países de Los Andes, hasta Colombia, en busca de ese imaginario. Como se relata en el Capítulo III, fue un hito que marcó por completo la trayectoria de la banda y definió un nuevo camino musical hacia una nueva búsqueda: autenticidad, americanismo, improvisación y experimentación. De ahí en más Los Jaivas comenzaron un camino único, tanto en su devenir artístico como geográfico, que encuentra su cumbre en *Alturas de Machu Picchu* y *Obras de Violeta Parra* (ver entrevista a Claudio Parra en Anexo II).

Macchu Pichu, como *lugar*, también posee su propia red compleja de significados, mediados en su caso por el *imaginario* construido a su alrededor. Dicha complejidad se refleja en la falta de claridad para llamarle. Ninguno de los calificativos que se le pueden adjudicar parece ajustarse adecuadamente. Se le suele llamar: ruinas, ciudadela, ciudad, ciudad “perdida”, sitio arqueológico, monumento, sitio de patrimonio mundial. Neruda le llama *Alta ciudad de piedras escalares*, o sea, ciudad, por lo que no discutiré aquí los otros calificativos, pues hacerlo significaría discutir la construcción del lugar fuera del poema o el disco, lo que no es el objetivo de este trabajo. Sin embargo, pienso que esta dificultad proviene de su complejo proceso de *lugarización*, el cual, según afirma Aguilar (2012: 121) tiene implicancias en el lenguaje que utilizamos para referirnos a un *lugar*.

En general se ha pensado en la construcción de los lugares a partir de las ideas de sus habitantes, sin embargo planteo que Machu Picchu representa un caso extremo de una construcción “desde fuera”. Según los requisitos de un *lugar* propuestos por Aguilar (ver Sección I.8), Machu Picchu, carece del aspecto *local*, al menos para el mundo que no habita su entorno, o sea el resto del mundo, el cual ha raptado a Macchu Picchu, rapto desde donde trabajaron tanto Neruda como Los Jaivas. Así como para el ejemplo del mar (Aguilar 2012: 123), podríamos pensar otros casos extremos: ¿puede ser la Luna un *lugar*? ¿Tendría en ese caso Pink Floyd, con su disco *The dark side of the moon*,

parte en la construcción de la idea que tenemos de nuestro satélite como *lugar*, pese a la imposibilidad de la variable local?

Los Jaivas tendieron un manto sonoro sobre ese pasado ajeno, apropiándose, y resignificándolo. Un manto proyectado desde una música con elementos que representaban, para esa actualidad, a ese otro que es el mundo andino; los vestuarios, las llamas, las ruinas, las iglesias, los mercados, las pieles ennegrecidas por el sol, los rostros exotizados. Ese mundo que es un otro, una alteridad vencida, como lo entiende León Portilla (2003), pues en América “los otros son aquellos que no han elaborado un relato historiográfico.” Neruda dice “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” en el Canto XII del poema, y Los Jaivas lo toman como gran instrucción en *Sube a nacer conmigo hermano*, uno de sus temas más sonados del disco.

En ese mundo Los Jaivas se paran asépticamente a través de la anulación de la subjetividad del hablante del poema mediante el uso de estilos y tópicos musicales atinentes a un relato sobre la ciudad y mediante una selección particular del texto. Lo hacen como quien pretende visitar el pasado evitando hasta el más mínimo efecto mariposa, o todo lo contrario, quizás buscando justamente reinterpretar ese pasado, cambiar su relato, muy distinto a la forma en que la música hasta entonces venía dando cuenta del libro *Canto General* (ver final del Capítulo II). A través de una selección formal de ritmos y estilos musicales, los músicos ejercieron un importante efecto sobre la *construcción del lugar*. Postulo que, especialmente en América Latina, todavía comprendemos los *estilos* fuertemente ligados a *lugares*, y por lo tanto, verdaderos representantes de una autenticidad, a los cuales se puede acudir para la evocación a través del manejo de sus tópicos musicales.

Especialmente útil resulta en este caso, la idea de Robert Pascall de estilo asociada –aunque no siempre, es cierto– a áreas o centros geográficos, y hacia las relaciones musicales, o sea elementos musicales específicos, ritmos, timbres, uso de escalas, giros armónicos, etcétera, que son capaces de significar en su contexto y en su interrelación.

Como se declara en el Capítulo I, a partir de la investigación de Juliana Guerrero (2012: 19) es que prefiero hablar de estilo, como un concepto más abarcativo y adecuado a la realidad latinoamericana que el de género. El concepto de estilo, visto así, permite su conjugación con la idea atemporal de regiones folklóricas de Connel (2003:33), y de paisaje como construcción de Appadurai (2001:47).

En esta compulsión hacia las clasificaciones, nos encontramos con casos difíciles como Los Jaivas, en que la dificultad para clasificar su música, está relacionada con la dificultad al intentar situar

a la banda, como lo comprende Maria Gabriela Gumbre:

Lo 'situado' en música es entonces este 'decir desde un lugar', estableciéndose un discurso de pertenencia. Este discurso, que expresa un imaginario colectivo, tiene no sólo las particularidades estéticas que estamos sucintamente enumerando (temáticas, títulos, rasgos rítmicos, melódicos y tímbricos), sino además importantísimas bases ideológicas (2008: 159).

Este *situar* puede también ser varias cosas a la vez. Clasificación estética o estilística, ubicación en un lugar y un tiempo, asociación política, jerarquización y/o canonización, entre otras acciones. Pero para Los Jaivas, esto no ocurre con una localidad específica y exclusiva, podría decirse que su lugar o su región –folklórica– es “más ancha” o más etérea, ese imaginario colectivo al cual Gumbre se refiere, no des-ideologizado, pues eso nunca es posible, pero sí más amplio, relacionado a América Latina en general, de forma ambigua incluso a veces pues opera la pulsión por la construcción de una América imaginaria. Finalmente resulta prácticamente en un problema de escala. Pareciera que Los Jaivas no calzan bien en la teorías tradicionales de lugar, asociadas fuertemente a límites geográficos y estrechos, así como las de estilo o género, y encuentran en el poema *Alturas de Macchu Picchu* un discurso ideal para referirse a un pasado prístino y esencial americano, saltándose así la convulsionada y localizada contingencia política de la época.

#### **IV.3.1 El *lugar* en el poema y en el disco**

Con el objeto de comprender qué operaciones realizaron Los Jaivas sobre el poema, he seleccionado un conjunto de versos que, a mi juicio, aportan a la construcción de *lugar* en *Alturas de Macchu Picchu*. En el Anexo V se puede revisar la selección completa realizada, una selección arbitraria y sin duda discutible, pero que toma en consideración el análisis de Loyola comentado más arriba, así como también el de Grinor Rojo (2004:109-132), esto es considerando a *Alturas* como un punto de inflexión en la obra de Neruda, entre el pasado oscuro y ensimismado, y el futuro americanista y políticamente comprometido. Quizás lo más complejo sea definir qué es lo *lugarizante* en el poema, y seguramente otro lector podría seleccionar más o menos versos relacionados a la idea de *lugar*, y sin duda podría afirmarse que el poema completo no hace otra cosa que representar ese *lugar* al tiempo que lo construye. En este proceso he encontrado dos conjuntos de referencias *lugarizantes* en el poema, de los cuales discutiré algunos ejemplos para sustentar mis conclusiones.

Las primeras hacen referencia a otras coordenadas, más urbanas, que aunque no se nombran, se pueden deducir de la biografía del poeta, principalmente de su etapa oriental, relacionada a la escritura

de su libro *Residencia en la Tierra*, publicado en 1933.

Ejemplo de estas referencias son los siguientes versos:

Canto II: 45-51<sup>68</sup>

Cuántas veces en las calles del invierno de una ciudad o en  
un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad  
más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido  
de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano,  
me quise detener a buscar la eterna veta insondable  
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso desprendía.

Estos versos son un ejemplo de la mirada hacia el “pasado personal” al que se refiere Loyola. Sus referencias son urbanas y oscuras, autodestructivas, y herederas del postromanticismo de los poetas malditos. Su función en el poema es la de establecer el contrapunto o dialéctica entre ese mundo decadente del cual Neruda siente que proviene, y el “descubrimiento de su filiación americana”, cristalizado en Machu Picchu. Se trata de una suerte de preámbulo de su propia llegada a la ciudad-monumento, y se extiende no más allá del segundo canto del poema. Estos versos no son utilizados por Los Jaivas, sin embargo líneas después en el mismo canto nos encontramos con las primeras palabras que se escuchan en todo el disco, con las que comienza el segundo tema *La Poderosa Muerte*.

Canto II: 65-68

Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta  
entre los almacenes de los silbidos, en cuál de sus movimientos metálicos  
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?

Estos versos también hacen referencia a ese pasado urbano, el cual es cuestionado como vacío de sentido, y resultan ser la única mención al respecto incorporada por Los Jaivas, una forma de introducir en el disco con solo estos tres versos, una extensa obertura del poema, en que aún Machu Picchu no aparece.

El segundo conjunto de referencias *lugarizantes* se trata de aquellas que sitúan, construyen, y dialogan con Machu Picchu, y como es de suponer, son mucho más abundantes en el disco que las primeras. En esta selección se nombra, se representa su paisaje, se le da un pasado —una narración—, y se hace la confrontación con los otros lugares, aquellos que definen el primer conjunto de referencias

---

<sup>68</sup> Se indica sección y números de versos.

lugarizantes.

El siguiente ejemplo quizá sea el más revelador por el rebautismo en segunda persona, y la descripción que realiza el poeta sobre el lugar:

Canto IV: 125-142

Entonces en la escala de la tierra he subido  
entre la atroz maraña de las selvas perdidas  
hasta ti, Macchu Picchu.

Alta ciudad de piedras escalares,  
por fin morada del que lo terrestre  
no escondió en las dormidas vestiduras.

En ti, como dos líneas paralelas,  
la cuna del relámpago y del hombre  
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.

Pala perdida en la primera arena.

Ésta fue la morada, éste es el sitio:  
aquí los anchos granos del maíz ascendieron  
y bajaron de nuevo como granizo rojo.

Aquí la hebra dorada salió de la vicuña  
a vestir los amores, los túmulos, las madres,  
el rey, las oraciones, los guerreros.

Este uso de la segunda persona verbal para hablarle al lugar, nombrarlo, personalizándolo – *hasta tí, Macchu Picchu*– es sin duda una operación retórica fundamental en el poema, lo cual le permite al poeta crearle un pasado como a un ser viviente, y así, una vez creado, interrogarlo.<sup>69</sup> Aquí también podemos encontrar la representación del paisaje –*entre la atroz maraña de las selvas perdidas / alta ciudad de piedras escalares*–. De estos versos Los Jaivas tomaron los primeros once para la tercera estrofa de *La Poderosa Muerte*. Sobre esta selección, delimitada para su musicalización, seguramente y sobre todo, por razones de extensión, en los versos no musicalizados hay un mayor

---

<sup>69</sup> No postulo que Neruda por sí mismo haya creado esta narración, sino que en él confluyen un cúmulo de información e interpretaciones desde Hiram Bingham en adelante, y es en este sentido en que se le puede atribuir al arqueólogo estadounidense el redescubrimiento de Macchu Picchu, pues no solo difundió para el mundo occidental las maravillas del sitio, sino que lo entregó con una versión histórica de su puño y letra.

desarrollo narrativo reforzado por el uso del *aquí -Ésta fue la morada, éste es el sitio: / aquí los anchos granos del maíz ascendieron*. Este carácter hacia la prosa, hacia lo narrativo y descriptivo, puede haber sugerido el corte de la estrofa para su musicalización, pues se disuelve la síntesis de los primeros versos y se pierde el vector de la personificación de la ciudad.

Bastante más adelante en el poema, un verso solitario que Los Jaivas usan para concluir el tercer tema del disco, *Amor Americano*, es muy significativo :

Canto VIII: 259

El reino muerto vive todavía

Su importancia es que contemporiza y proyecta el lugar, dictaminando que, aunque inexistente la conformación geopolítica que alguna vez tuvo, aún vive su historia en los restos materiales de la ciudad, gracias a la conservación del lugar y de su pueblo, que, aunque sometido y desplazado de la ciudad-museo, conserva en su alma y su cultura la misma grandeza. *Amor Americano* es musicalizado como un huaylas, parte de la familia del huayno, sobre el cual Julio Mendivil ha discutido en profundidad en cuanto su aspiración homogenizadora y unitaria para la música andina (Mendivil, 2010: 37), y que cuestiona como una “tradicción inventada” en relación con la idea de autenticidad andina precolombina que rodea al huayno (Mendivil, 2004: 32), pues señala, entre otros puntos, que no hay asidero histórico para postular que las prácticas musicales en Los Andes han sido nunca una cultura musical homogénea (Mendivil, 2013:62), ni que tampoco la evidencia arqueológica –ni su interpretación– es lo suficientemente conclusiva como para afirmar, por ejemplo, que la música inca fue pentáfono como su principal característica, dada como sello al huayno (Mendivil, 2013:62-64). Esta crítica se aplica certeramente a *Amor Americano*, pues, como vimos más arriba en este Capítulo, pretende cumplir con los requisitos de autenticidad del estilo.

Como ya se trató, el canto X del poema es aquel en que el poeta interpela a la ciudad. El uso de solo tres versos del poema en todo el tema es signo de la disyuntiva sobre el cantar o no cantar que los mismos integrantes confiesan en sus testimonios.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Claudio Parra señala: “Una duda que nosotros tuvimos a través de todo el trabajo era si cantar o no cantar, porque cuando un músico musicaliza algo, cuando interpreta musicalmente una idea, ha pasado a través de toda la historia de la música, no necesariamente canta, no necesariamente se lee, se dicen las palabras en la cual está basado, hay casos famosos como la *Tempestad* de Shakespeare, de ahí nace el género de los poemas sinfónicos del siglo XIX, que era inspirarse en una obra literaria para transcribirla y traspasarla a la música, como idea musical, en el caso de nosotros estábamos siempre en esa disyuntiva, si cantábamos o no cantábamos, incluso la planteamos al principio del trabajo, dijimos bueno vamos a cantar el poema o nosotros lo vamos a interpretar musicalmente.....” “Bueno finalmente quedaron las dos cosas, hay momentos que se canta, elegimos los momentos que nosotros creíamos que eran los más significativos, los más representativos de la idea general.” (Valenzuela, 2004).

Canto X: 305-307.

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?

Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?

Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?

El uso selectivo del texto puede deberse a aspectos métricos, de extensión del poema, de habilidades literarias de los músicos y de la propia preconcepción que ellos puedan haber manejado de lo que debería ser una gran obra como esta, entre muchos otros factores posibles. Sin embargo es posible aventurar, en la línea de la “lectura crítica” de Cussen, una interpretación distinta para el silencio de la voz en este tema y en gran parte del disco. El continente Americano previo a la conquista, no se llama América, le imponemos la etiqueta de “antigua” a culturas que tenían concepciones muy diferentes a las occidentales sobre el tiempo, como propone Octavio Paz:

hubo un tiempo en el que no había tiempo. Mejor dicho, un tiempo en el que el tiempo no era sucesión y tránsito, sino manar continuo de un presente fijo, en el que estaban contenidos todos los tiempos, el pasado y el futuro (Paz 2007: 357).

*Antigua América* es de hecho prehistoria, pensando en lo que ocurrió antes que se escribiera la historia. No en vano Ponce (2008: 165) se refiere a “la magia antediluviana” de este tema. Sabemos muy poco respecto de esa América que construyó la cultura que habitó Machu Picchu, una cultura que a su vez no tenía sistema de escritura. La pregunta que repiten los tres versos cantados, de hecho pone en duda al hombre en esa antigüedad. La voz entonces no canta pues no hay palabras, nada que contar sobre esa antigüedad, solo una pregunta –el dolor– y los músicos –los compositores– tendieron un manto sonoro sobre ese pasado. Un manto proyectado desde una música con elementos que representan para la actualidad al mundo andino, eso mundo que es un otro sin *lugar* o solo conservado en un *lugar* deshabitado, una alteridad vencida (León Portilla, 2003: 161).

Un último ejemplo que se presenta corresponde a confrontación implícita con otros lugares

Sección XII: 379:

Sube a nacer conmigo, hermano.

Sección XII: 386:

Mírame desde el fondo de la tierra,

Estos versos se pueden entender como una contraposición arriba-abajo, donde el poeta



aprovecha la altura natural del lugar, para establecer que se debe subir y elevarse sobre los otros mundos –*el fondo de la tierra*–. Este es un concepto importante dentro de la construcción que hace Neruda, la cual es rescatada con especial atención por Los Jaivas. Se aprovecha la asociación de Los Andes con las alturas geográficas para afirmar una idea de solemnidad y de liviandad, de lo inalcanzable y por lo mismo lo puro, lo no influenciado, como la banda pretendía para sí misma.

Tanto Neruda como Los Jaivas visitan el pasado asociado al *lugar* Macchu Picchu, y con sus actos, cada cual con acercamientos diferenciados, lo reconstruyen.

Neruda lo hace habiendo visitado el sitio en un periodo de descubrimiento personal y de América Latina, tras más de dos años de trabajo en su libro, el cual es parte de su investigación escritural para recoger los materiales que le permitirán escribir su *Canto General*, un libro que es un punto de inflexión entre su poesía ensimismada y oscura, y su creciente compromiso político. Entonces el poema *Alturas de Macchu Picchu* es parte de un relato mayor, que requiere de ciertos *lugares* nucleares, imaginados o no, para ir solidificando su relato, en que la acción de nombrar tiene un rol destacado.

En el poema se reconocieron dos conjuntos de referencias *lugarizantes*, aquellas de carácter urbano que introducen el poema, y las que nombran y dialogan directamente con la ciudad altiplánica.

Por su parte Los Jaivas compusieron sin conocer previamente el poema, sin visitar primero la “ciudad perdida”, y treinta años después del momento histórico en que apareció el libro, pero lo hicieron desde el trabajo colectivo aplicando diversos procesos que fueron la culminación de casi dos décadas de trabajo y experimentación musical. Ellos tomaron parte del poema para construir un disco unitario con largos pasajes instrumentales, en que las nociones de *lugar* están resaltadas por el uso primordial de la imaginación, expresada en la elección del segundo conjunto de referencias lugarizantes de Neruda, aquellas que construyen directamente la idea de Macchu Picchu. La omisión de Los Jaivas a las alusiones a paisajes urbanos en el poema, produce una anulación del sujeto y de su discurso ensimismado, así pues, ya no es tan fácil encontrar al poeta en la música de Los Jaivas, generando un desinterés por la subjetividad de Neruda. Al mismo tiempo produce un efecto de aislación en el imaginario construido de Machu Picchu, como si se tratase de un lugar fuera del mundo, sin tiempo, sin relación ni contexto más que sí mismo, como la naturaleza, y por lo tanto, pre moderno. Esta opción al seleccionar los versos del poema y los estilos musicales, resulta plenamente coherente con la ubicuidad geográfica y política de Los Jaivas. Contrariamente a lo que propone Guebe, esa falta de “decir desde un lugar”, no impide a los músicos instalarse en el imaginario de Machu Picchu,

precisamente porque se trata de un lugar imaginado, ni a su público establecer un sentido de pertenencia con los músicos.

Vemos así que en general hay una interpretación musical crítica del texto y no sólo una musicalización. Como propone López Cano:

La canción es un hecho narrativo complejo que surge de la eclosión de dos narrativas potenciales distintas, mismas que subyacen, por separado, en los sistemas semióticos literario y musical (López Cano, 2002 p. 12-13).

Por lo tanto en esta eclosión en torno a *Alturas de Macchu Picchu* las distintas narrativas posibles no salen intactas al final del proceso *transmedial* (Bruhn, 2000: 50-51).

Encontramos en esta musicalización dos fuentes principales, la influencia del rock progresivo por una parte, y el uso de los estilos de la música latinoamericana asociada a ciertas regiones específicas. El uso de la cueca y tonada/chacarera, remiten al espacio al sur del Perú, Chile y la pampa argentina. El joropo, trae la influencia del folklore venezolano. Y el huayno y el huaylas son elementos *locales* de lo andino, rasgos centrales que se incorporan en la musicalización. Es posible proponer que Los Jaivas componen esta música con un eje imaginario norte-sur de influencia latinoamericana, como una región folklórica, lo que concuerda con las áreas principales que se aceptan como de influencia Inca.

Es así que podemos decir entonces que el género y/o estilo musical en este caso actúa como un *artefacto*, en el sentido de Hayden White (2003), para la construcción de *lugar*, en cuanto cumple un rol central en la narración planteada por los músicos, por lo que la musicalización está lejos de ser simple acompañamiento del poema, y de estar supeditada solo a las exigencias métricas del texto. Intervienen otras exigencias y/o recursos en competencia con la simple adecuación al texto, como la narración a través del uso de los estilos y tópicos, de largas secciones instrumentales, de los efectos de post-producción, de un complejo trabajo tímbrico, entre otras, que pueden explicar, en algunos temas, el uso de breves fragmentos del texto puesto en música, para narrar musicalmente lo que se interpreta que está “detrás” del texto poético, destacando ciertas partes de éste consideradas centrales en la narración buscada.

Lo más llamativo de este caso, analizado a través de la idea de *lugar*, es que es construido desde fuera, una representación del otro, idealizándolo y al mismo tiempo suponiendo que ese otro ya no existe, que es parte de un pasado “en ruinas”, o sea, del paisaje americano. El análisis de este caso permite concluir que un *lugar* no pierde la categoría de tal por el hecho de no contar con sujetos que lo

habiten, o sea, su dimensión local. Basta con que alguien en alguna parte siga manteniendo una narración sobre él. Quizás la sorpresa o el desconcierto frente a la pregunta sobre el *lugar* Machu Picchu, venga del supuesto de que se trata de un lugar sin pertenecer electivo, sin vecindario, sin comunidad y sin barrio. En general se ha pensado en la construcción de los lugares a partir de las ideas de sus habitantes, sin embargo Machu Picchu representa un caso extremo de una construcción desde fuera, a la vez de un rapto, desde donde trabajaron tanto Neruda como Los Jaivas.



**Capítulo V**  
**Conclusiones**



## Capítulo V: Conclusiones

Esta investigación presenta una exploración teórica y metodológica para estudiar la musicalización de poesía en contextos contemporáneos y de música popular.

Como se explicó desde un comienzo, *Alturas de Machu Picchu* es un caso de estudio, no es el interés inicial desde donde parte la inquietud, pero en esta propuesta el caso en cuestión determina ciertas partes clave del método de análisis, pues no es tan solo un espécimen al cual aplicarle ciegamente un conjunto de procesos indagatorios.

Este capítulo de conclusiones se segmentará en tres zonas. En primer lugar se presentarán algunas consideraciones sobre los marcos teóricos revisados y sus consecuencias metodológicas para enfrentar el análisis de este caso de musicalización de poesía.

En la segunda zona de consideraciones se presentará la síntesis de lo que permitió el análisis de este caso en particular, la musicalización del poema *Alturas de Macchu Picchu* plasmada en el disco Los Jaivas de 1981.

Y para cerrar y unificar las conclusiones, se discutirá en torno a los aspectos específicos del caso de estudio que fue necesario incorporar al análisis para dar cuenta, al menos en parte, de su complejidad como fenómeno aún en desarrollo y en diálogo con una recepción. Estos fueron los aspectos canónicos tanto en Neruda como en Los Jaivas, y la aplicación de las teorías sobre la construcción de *lugar*, debido a la fuerte influencia del disco y el poema en la construcción en el imaginario colectivo en torno a Machu Picchu.

### V. 1 Musicalización o puesta en música de poesía: conclusiones metodológicas.

El principal desafío de esta investigación fue cómo proceder analíticamente frente a un caso concreto de musicalización de poesía.

El primer paso fue definir que el marco general de trabajo estaría dado por la semiótica musical, entendida como el *vertebrador interdisciplinar* al que se refiere López Cano (2007), el cual siempre ha mantenido en su centro la discusión sobre la significación musical, y por consecuencia su relación con el lenguaje verbal.

A partir de esta definición por la semiótica musical, acerqué esta investigación a dos marcos epistemológicos, que dan un sentido general a los intentos metodológicos planteados. Dichos marcos son el de la Semiósfera de Yuri Lotman (1996), y el de Hecho Musical Total y de tripartición musical

de Jean Molino (1990).

A partir del concepto de semiósfera se puede pensar en que hay un espacio semiótico en donde la musicalización de *Alturas de Macchu Picchu*, o cualquier musicalización de un texto literario, ocurre y en que su recepción “funciona”, y es posible comprender que dicho proceso es uno de los tantos textos posibles de analizar y que forman el sistema completo. Dichos textos son definidos por el concepto de frontera, el cual es útil no solo para comprender la traducción entre las especificidades – ontológicas si se quiere– de la poesía y de la música, sino también para acceder a un análisis cultural más amplio que permita comprender cuáles son los límites de las semiósferas en juego.

El concepto de Hecho Musical, que deriva del de hecho social total o general, proveniente a su vez de los trabajos de Marcel Mauss, y por lo tanto incluye las prácticas sociales en toda su complejidad. Para Molino entonces no existe la música sino el hecho musical (Molino 1990: 3). Creo que semiósfera y hecho musical dialogan bien como teorías, y que son capaces de hacerlo también con las teorías semióticas herederas de Peirce, si bien quizá no tanto en sus aplicaciones, sí en sus principios. Molino adopta el concepto de *reenvío* en la producción de signos de una manera que resuena con la producción infinita del signo en Peirce, prefiriendo hablar de procesos simbólicos por sobre los sistemas, procesos además de estabilidad relativa (Molino 1990: 20), coincidiendo así con la frontera de la semiósfera en no ser una barrera que dice donde se detiene la música o la poesía, sino que permitiendo la función traductora.

Molino propone que en el análisis de este hecho musical se debe enfrentar no solo lo que llama su dimensión inmanente, que afirma como imposible si se pretende pura; sino que también considerando la dimensión poiética o de producción, y la estésica o de recepción (Molino 1990: 31). Esta ya clásica tripartición, resulta muy útil para ordenar el análisis llevado a cabo, sobre todo por tratarse de una obra de producción reciente, y cuya recepción sigue aún activa. Por ello es importante distinguir en qué zona de la tripartición estamos trabajando cuando, por ejemplo, se entrevista a uno de los autores, o cuando se analiza una partitura, o cuando se estudia la repercusión social de una música, aunque estas zonas obviamente se solapan y confundan parcialmente.

Estos marcos epistemológicos permitieron contar con un sentido general para el análisis que se debía enfrentar, sin embargo era necesario entrar “en materia”, y acercarse a las aproximaciones que han realizado propuestas concretas sobre el cómo comprender los fenómenos musicales en relación con la palabra y más específicamente, con la poesía.

El gran tema al que primero se puede acceder es al de la música vocal, que ha sido por mucho



tiempo un *cliché* en los textos musicológicos, de análisis musical y de historia de la música. Muchos hacen referencias al tema, como ejemplo, o como paradigma del problema de la significación musical. Sin embargo muy pocos, y solo en las últimas décadas, han realizado propuestas claras y bien fundadas de cómo enfrentar su análisis. Muchos menos aún han dicho algo sobre el análisis de la puesta en música de poesía.

Otro paradigma importante dentro de los discursos sobre la relación música y poesía, es el del origen común de ambos medios, y de que en algún momento fueron brutalmente separados por la cultura occidental. Las precisiones sobre cuándo y cómo esta separación ocurrió son muy diversas, y aportan más al caos mitológico sobre esta relación, que a buscar caminos adecuados para dar cuenta de ellos como el fenómeno vivo de la música vocal, que de hecho nunca dejó de ocurrir, más que para una muy pequeña fracción de la música “instrumental” de los últimos dos o tres siglos.

En los últimos veinte años, se ha conformado un corpus importante de aportes y de reflexión sobre un conjunto de aproximaciones en torno al fenómeno de la música vocal, lo que he llamado las relaciones múltiples, tales como música y literatura, música y narrativa, sonido y palabra, poesía sonora, estudios de la voz, poesía y música, y algo también sobre musicalización de poesía. Todas estas aproximaciones están atravesadas por el problema de la significación musical, y su asimetría respecto a la capacidad de significar del lenguaje verbal.

Mi aproximación a la relación de la música con la poesía, supone que preocuparse de dicha relación no es lo mismo que preocuparse de la música como lenguaje, de la presencia de la voz en la música, o de si la música significa o no, aunque es importante reconocer las superposiciones inevitables entre tales teorías. En mi visión, que se relaciona con la música popular contemporánea y con la musicalización de textos poéticos, enfoco mi estudio hacia la práctica de la musicalización o *puesta en música* de la poesía.

En los estudios de poesía y música, el interés principal ha sido por el campo de la música “erudita” o “de arte” hasta el siglo XIX y en parte por la música académica de vanguardia del siglo XX. Pero es dentro de la ópera y el periodo romántico especialmente, aunque también en obras de los periodos clásicos y barrocos, donde se han realizado la mayor parte de los análisis en las publicaciones de las últimas décadas. En la Sección I.6.2 he dado cuenta de una importante cantidad de textos que han tratado el tema a nivel internacional, así como de aquellos pocos que lo han hecho en Chile y Latinoamérica. Para todo esto, resultó fundamental el profundo análisis y resumen que realizó Ruben López Cano (2004) de las principales propuestas teóricas sobre música vocal. Su tesis doctoral contiene

la revisión más completa y acabada que he encontrado sobre los estudios de la relación texto y música, desde lo que él define como los estudios protosemiológicos basados en la retórica musical del barroco, hasta la noción de competencia musical ligada a las teorías cognitivas de la mente para poner el centro del estudio en la escucha, y en su caso, la reconstrucción histórica de cierto tipo de escucha del pasado, todo lo cual se presenta con mayor detalle en la Sección I.6.3.

En su revisión teórica, entre los extremos de la retórica y de la semiótica cognitiva, López Cano da cuenta con gran rigurosidad de las propuestas semiológicas más importantes del siglo XX en relación a la música vocal, como el estudio paradigmático de Nicolás Ruwet (2002), la noción de código musical de Gino Stefani (1972), el signo heterosemiótico de José Miguel González Martínez (1989), y el método transmutacionista de William Dougerthy, entre otras, hasta llegar a su propia propuesta.

El modelo de López Cano es resumido por él mismo en los siguientes puntos:

- División en tres niveles o estratos de actividad semiótica (Stefani; Dougherty): 1- La música vocal puede funcionar como manifestación de dos semióticas autónomas: palabra y música; 2- interacción continua entre sus dos formantes: contrapunto intersemiótico de las interacciones mutuas de palabras y música; y 3- tiende a la generación de una semiótica global y unitaria. Sus especificidades son entendidas como una entidad unificada (*tertium quid*).
- El contrapunto intersemiótico puede adquirir innumerables características y formas, desde la convergencia a la contradicción total. Aún así las relaciones de música y poesía siempre son pertinentes.
- Las relaciones entre letra y música las hace un escucha competente a partir de lo que éstas le permiten hacer con ellas, es decir, sus *affordances*.
- Antes que una teoría sobre cómo se relacionan la poesía y la música, López Cano se interesa en proponer modelos teóricos que permitan comprender las operaciones que realiza la *competencia musical* (López Cano 2004: 928-929).

Se concluye que el análisis del disco *Alturas de Machu Picchu* no se debe restringir a establecer el sistema de signos en juego, o sea el análisis de lo inmanente, sino que deberá avanzar hacia comprender las interacciones implicadas en la *poiética* y en la *estesis* del material musical.

Los anclajes metodológicos a los que se aferra esta investigación son los siguientes:

- Se considera el acto de musicalización no sólo como una operación estética sino además crítica. En

este sentido la pregunta pertinente que se abordó fue ¿cuál es la operación crítica sobre el poema?

- El análisis de los estilos y la incorporación de tópicos musicales y literarios en la musicalización de un texto poético son centrales para dar cuenta del proceso. Los estilos y los tópicos conducirán a la comprensión de los procesos intersemióticos generados en la eclosión del sistema musical y literario.

- Se debe atender a los procedimientos y selección del texto musicalizado. Para ello Peter Stacey (1989), propone un método de seis pasos, donde propone una categorización de la forma en que se relacionan música y lenguaje verbal en la práctica de la musicalización de textos preexistentes. Si bien su aproximación es taxonómica y desde el análisis de lo que los métodos compositivos hacen sobre el lenguaje, sin considerar su recepción o lo que el lenguaje hace sobre la música, significa un aporte teórico de gran utilidad.

## **V.2 Musicalización de *Alturas de Macchu Picchu*, Neruda-Los Jaivas.**

El análisis del disco en tanto puesta en música del poema de Neruda fue abarcado a partir de tres aspectos. En primer lugar el análisis de los aspectos formales del disco, subdividido en el manejo de estilos, centrados, para este caso, en los siguientes cuatro elementos: instrumentación, patrones rítmicos, patrones melódico-armónicos y elaboración sonora, y por otra parte el análisis de la selección del texto musicalizado.

Como segundo aspecto, se realizó un análisis desde el canon en relación a Pablo Neruda y Los Jaivas. Y el tercer aspecto fueron los temas relacionados con la construcción imaginaria del lugar *Machu Picchu* a partir del disco de Los Jaivas.

### **V.2.1 Resumen de los aspectos formales**

#### **V.2.1.1 Tratamiento de los estilos musicales**

Los objetivos de esta investigación tienen que ver directamente con las estrategias de la puesta en música de un texto poético, y de sus interpretaciones culturales, y por ello he profundizado en los aspectos recién mencionados, teniendo cuidado con cuánta atención prestar a los discursos de los mismos músicos sobre el proceso. Estos discursos sin duda pueden entregar información relevante, pero, como todo discurso, pueden llevar a idealizaciones sobre su propio trabajo, que no permiten una escucha más desprejuiciada, que abra el análisis a otras posibilidades. Los discursos de los músicos se vuelven especialmente útiles para contrastarlos con el análisis y obtener mayor profundidad analítica desde las tensiones entre estos discursos y las distintas escuchas musicales.

Shantal Andrada, en el análisis que acompaña la transcripción del disco, tenía otros objetivos. Estos se centraban en demostrar la factibilidad del análisis musical académico de una obra de rock “progresivo” de gran envergadura y con carácter fuertemente chileno o latinoamericano. Algunos de los elementos que Andrada destaca son muy relevantes para este análisis y otros no tanto. En su resumen analítico ella destaca algunos elementos transversales en el disco:

- Hemiola.
- Galopa atresillada y dosillos.
- Escala pentatónica y movimientos en 4as y 5as paralelas.
- Modalidad.
- Polifonía / Contrapunto.
- Características correspondientes al Rock Progresivo: Composición en episodios / partes / movimientos.
- Obra programática / Disco temático.
- Diferentes culturas musicales en una sola obra.
- Experimentación.
- Virtuosismo.
- Alta presencia de metros compuestos.
- Improvisación.
- Relación texto música.
- Creación colectiva (Andrada 2014: 168).

El de Andrada es un justo resumen de la diversidad y complejidad de elementos posibles de analizar en el disco. Su listado sin embargo se puede reagrupar, según el análisis tema por tema aquí realizado, en tres categorías o énfasis, que en algunos puntos, como es de esperar, se superponen:

**a) Énfasis cultural.** Los elementos que hacen parte de la construcción simbólica musical en torno a la música latinoamericana y en especial la andina y chilena: culturas musicales, hemiola, galopa atresillada/dosillo, pentafonía, metros compuestos, modalidad. En *Alturas* se da una integración de elementos de distintas culturas, como la música andina, el rock, ritmos del folklore chileno junto con influencias de la escuela clásica europea, así como la integración y combinación de instrumentos de todas estas procedencias. Todo esto reflejado en el manejo de los estilos musicales, tanto en estructuras como en instrumentación, ya sea por su presencia –quenas, zikus, cuatro venezolano, trutruka, kultrún–, o su reemplazo por instrumentos procedentes del rock –batería, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, sintetizadores–, como en los casos de *Amor Americano* y *Sube a Nacer Conmigo Hermano*.

En el disco, el manejo de los estilos musicales latinoamericanos, es una estrategia central para dar coherencia al discurso musical vocal. El huayno y el huaylas representan uno de los estilos más representados en el disco. No sencillamente porque un tema como *Amor Americano* intente ser un huaylas de principio a fin, sino por la incorporación reiterada de tópicos melódicos, rítmicos y armónicos del huayno en distintos momentos del disco, como en *Del Aire al Aire*, *La Poderosa Muerte* y *Antigua América*.

Otra contribución estilística la da la cueca chilena. En la intención explícita de los músicos estaba incorporar activamente este estilo al disco. A través del análisis se ha comprobado que su presencia es parcial y fusionada. Aparece por pasajes, como en *La Poderosa Muerte* en que a su vez está fusionada con rasgos sonoros y rítmicos del rock progresivo. También está muy fusionada en *Águila Sideral*, en que por *tempo* correspondería más a una tonada o chacarera, pero a la vez con una marca de sicodelia muy fuerte, en que pequeños rasgos rítmicos de cueca se marcan aquí y allá. Andrada también señala la influencia de la cueca en la manera de Los Jaivas de incorporar un joropo como *Sube a Nacer Conmigo Hermano*, el cual viene a expandir la significación y recepción del texto, musical y poético, hacia una semiósfera latinoamericana más amplia.

Pero los estilos no solo realizan la reinterpretación de un poema, sino que también estos son reinterpretados. La propuesta de la *lectura crítica* comentada en el Capítulo I, no es solo aplicable a los procesos intersemióticos entre distintos medios artísticos, sino que también a lo que pueden hacer los músicos sobre *otras* músicas. En este sentido las operaciones de reemplazos instrumentales realizados por los músicos también se pueden leer críticamente, no solo como una forma de potenciar o “maltratar” los estilos, sino también como parte de las operaciones aplicadas sobre el significado del poema.

Dentro del análisis de los estilos, la identificación de tópicos musicales latinoamericanos resulta crucial. En particular se identificó la bimodalidad como un *tópico*, más fuerte aún que la pentafonía para referirse a la música andina. Lo pentáfono lo puede conformar o no, pues no en todos los casos analizados, se encontró una pentafonía estricta. A la bimodalidad se suma el carácter heterométrico típico de la música del andes no industrializada. Dicha heterometría, como se vio para varios casos, no está necesariamente ligada a soluciones adaptativas del poema, sino que parece corresponder a una práctica establecida. Es por ello que propongo que esta bimodalidad, que puede reforzarse por la pentafonía y/o la heterometría, puede ser considerada como un *tópico* musical complejo de la música andina que está operando decididamente en este disco.

Otro tópico identificado es esencialmente rítmico. Se trata de lo que he llamado la conmutabilidad estructural de distintas células rítmicas de métricas compatibles, en este caso las métricas en 6/8, para transitar libremente entre distintos estilos musicales gracias a la flexibilidad de su métrica común, con la hemiola como sello característico. Esta combinación de estructuras métricas compatibles se puede interpretar desde una lectura pan-latinoamericanista, en que el compás de 6 por 8 y sus múltiples posibilidades heterorrítmicas jugaría un rol unificador, un elemento en común y conmutable entre las distintas músicas regionales.

Un tercer tópico musical es el de movimientos melódico-armónicos en cuartas y quintas paralelas. Estos recursos están llenos de asociaciones culturales en la música occidental en particular hacia la música antigua prebarroca y al impresionismo y al primitivismo musical del siglo XX. Por lo tanto, aunque existen antecedentes en músicas americanas de este tipo de voces en intervalos paralelos de cuartas y quintas, se trata de un tópico que realiza asociaciones hacia la antigüedad desde el conocimiento musical académico occidental, asumiendo que resuena con la cultura musical en cuestión, pero posiblemente resultando en un reemplazo o superposición semiótica.

La constante presencia de la bimodalidad, de distintas rítmicas en 6/8, y de las cuartas y quintas paralelas, configuran una semiósfera, un universo sonoro sudamericano, para una escucha con competencias específicas capaz de identificar, significar y apropiarse el discurso musical reinterpretando el texto a través de estos signos específicos que llamamos tópicos. Los estilos y tópicos musicales activos en el disco, tiñen con su significado la recepción del poema *Alturas de Macchu Picchu*.

Si estas características asignadas como tópicos musicales, responden a los requisitos de significación por asociación y de convencionalización de Monelle, es un tema más estricto a ser demostrado, que requiere de una batería analítica distinta que no se ha desarrollado en esta investigación. Es por ello que quedan como propuestas de tópicos de la música latinoamericana y de Los Jaivas en particular, existiendo la posibilidad de que se identifique la presencia de más tópicos musicales en el disco, y de trabajar desde la identificación de los tópicos literarios en el poema, asunto que no fue abordado en esta investigación.

También es necesario mencionar los vínculos semióticos entre la elaboración sonora del disco y las ideas que transmite usualmente la música andina de espacialidad y encajonamiento al mismo tiempo. En el disco, y especialmente para las voces y los vientos, se exacerban los efectos de reverberación y en ocasiones de *delay* y *flanger* –como la voz y la caja de batería, respectivamente, en *Águila Sideral*–. Este tipo de elaboración sonora juega un rol importante en la asociación del disco con

la interpretación que hacen los músicos del poema, la cual está relacionada más con la ciudad –deshabitada–, y con lo prístino americano –amplio pero encerrado–, que con la subjetividad del hablante.

**b) Énfasis generacional.** Se trata de la marca de época, entendiendo a Los Jaivas dentro de un “movimiento” cultural y generacional en la música, ligado al *hippismo*, a la psicodelia, a una visión americanista mundializada y vanguardista, que permite agrupar los siguientes elementos: improvisación, creación colectiva, experimentación, rock progresivo, disco temático.

Igor Stravinsky plantea algo útil para explicar a lo que este énfasis se refiere:

El indumento que la moda impone a los hombres de una misma generación obliga a quienes lo llevan a una gesticulación particular, una prestancia, una manera de andar común, condicionadas por la disposición de los vestidos. Del mismo modo, el aparato musical que cada época usa marca con su sello el lenguaje, y por decirlo así, el gesto musical, tanto como la actitud del compositor hacia la materia sonora (Stravinsky, 1989: 92).

Para Andrada la improvisación es una de las más fuertes marcas del proceso (Andrada 2014: 172). Y sin duda lo es, pero no parece ser el punto de la carrera de Los Jaivas donde mayor relevancia tenga. Creo que el concepto de disco temático es más relevante, y el de creación colectiva, pero en una versión particular desmarcada de la noción del compositor, la de la acumulación de materiales y su reutilización, plasmado en los casos presentados de reciclaje de ideas musicales pasadas de la misma banda.

Una de las características de esta musicalización que la diferencian de la mayoría de los casos estudiados en la literatura académica, y que la distancian de algunas de las teorías que se preocupan del compositor, es el trabajo grupal o colectivo.

Otro aspecto de época es el de las posibilidades técnicas y los elementos disponibles. Las campanas tubulares, el clavecín, la marimba, la experimentación de la *trutruka* dentro del piano, fueron posibles gracias a que en los años ochenta, muchos estudios de grabación todavía llevaban a cabo grabaciones de programas de televisión y radiales (Andrada 2014: 45), y que estos elementos simplemente estaban ahí a disposición, y no fueron una entelequia compositiva de nadie. Son producto del azar y nos recuerdan que no se deben confundir las motivaciones con sus efectos.

c) **Énfasis academicista.** Son de los elementos que en Los Jaivas evidencian ciertas marcas de formación o de interés musical, sumado a un desarrollo intelectual de un discurso complejo asociado a su práctica musical, así como se dio en muchas bandas importantes de la época –Yes, Pink Floyd, Emerson Lake and Palmer, Serú Girán, etc–. Dichos elementos son: modalidad, polifonía/contrapunto, obra programática, virtuosismo, metros compuestos, relación texto música.

En el caso de Los Jaivas y específicamente en este disco, es posible hablar de un cierto énfasis academicista por la cantidad y manejo de recursos musicales y por el planteo estructural de la “obra”, apoyado en un texto poético canónico. Como se discutió en el Capítulo I, la “adaptación” de textos literarios a música es una práctica común y de larga data en la tradición musical occidental, con un corpus reflexivo importante. Como señala Andrada:

es considerada obra programática puesto que busca expresar y evocar emociones a partir de un tema particular a través de la composición musical (Andrada 2014: 171).

Este plan programático permite explicar, entre otras cosas, la reexposición de motivos musicales en distintos temas del disco, como por ejemplo, el arpeggio inicial del piano en *La Poderosa Muerte*.

Otra clasificación pertinente está dada por el paraguas del campo musical de la música de *fusión*, un gran alero que ha significado un ámbito musical poco definido en que se asume que de alguna forma distintos estilos y tradiciones están siendo intrincados. Para los fines de este trabajo es más importante saber lo que la palabra *fusión* nos dice sobre lo musical, más que lo que es musicalmente o definir a Los Jaivas como música de fusión o no. Al menos desde Latinoamérica,<sup>71</sup> decir música de *fusión* informa en primer lugar sobre un cierto nivel de formación musical de los cultores, del contacto de músicas locales con músicas centrales –especialmente con el jazz–, y también sobre una música que ha aparecido desde los años setenta en adelante, pues antes se hablaba de música de *fusión*, aunque hoy reconozcamos como tal ciertas músicas anteriores.<sup>72</sup> Estamos recibiendo desde dicha denominación, datos socioculturales sobre los músicos y su audiencia, datos estructurales sobre la música “en sí” y datos históricos como fenómeno, por lo que el término recoge una buena parte de los tres énfasis descritos y recogidos desde el análisis detenido de los temas del disco.

---

<sup>71</sup> En el diccionario Grove Online, la entrada para *Fusión* dice que específicamente es un término relacionado al jazz-rock de mediados de los setenta, pero que de forma más general fue aplicado después a la síntesis de jazz y soul, jazz y funk, jazz y música ligera, y jazz y música folk (la traducción es mía).

<sup>72</sup> Álvaro Menanteau discute el sentido del término fusión en la música chilena y latinoamericana, el cual no necesariamente debe estar ligado al jazz (Menanteau 2006).



### V.2.1.2 Selección y tratamiento del texto

El método de Stacey presentado en el Capítulo I y aplicado en la Sección IV.2, permitió realizar una buena organización de los distintos elementos que aparecieron en el análisis de cada tema. Si bien es un método muy taxonómico, permite ordenar el tipo de operaciones realizadas sobre un texto en su puesta en música, en especial frente al amplio abanico de relaciones poesía-música que es posible encontrar en las manifestaciones del siglo XX. En un caso relativamente convencional de musicalización –con parámetros musicales dominantes o canto melismático– como el de este disco, es interesante cómo el método de Stacey obliga a pensar en qué otras contribuciones –sonoras, relacionales, morfológicas, estilísticas e intersemióticas en general– están participando en él, aunque lo hagan no como afluente principal.

Las conclusiones más importantes obtenidas gracias al análisis de la selección y tratamiento del texto se resumen a continuación:

- En la selección del texto realizada por Los Jaivas fue acentuada la dimensión americanista y centrada en Machu Picchu del poema, por sobre el tono autorreferente y oscuro del hablante/poeta.
- El poema traza un recorrido temático y sintáctico particular, trazando un arco cíclico de ascenso y caída, o presencia de la ausencia (Cross 1971:168-175), marcado esquemáticamente por el recorrido presentado en la Tabla IV.I.
- Aunque no se reconoce ninguna forma poética en particular, se identificó una cierta estabilidad métrica, con gran predominancia del verso endecasílabo, en torno al cual se pueden encontrar excepciones, como hepta, octosílabos y *alejandrinos* principalmente, además de combinaciones de estos, como endecasílabo + heptasílabo en un mismo verso. Se trata de una opción métrica camuflada en el verso libre aunque las excepciones no son pocas, y esto varía en los distintos cantos del poema. Si revisamos otros poemas del *Canto General*, podemos encontrar tendencias similares.
- Si bien la relación entre la métrica del poema y su musicalización existe, no es posible reducir la adaptación melódico-rítmica a la métrica original del verso, no es posible definir siempre una relación causal entre la estabilidad métrica de un poema y la musicalización que realice un músico, aunque tampoco sería posible afirmar que no existe ninguna relación. Se trata de mucho más que esto, el abanico de posibilidades siempre es mucho mayor al supuesto, precisamente porque el *tertium quid* no es la suma de las partes. No hay una musicalización

única o correcta. No existió desde el comienzo de los tiempos esa música esperando por reencontrarse con su poema. Esta relación métrica no “genera” necesariamente un resultado musical específico, no es, por lo tanto, generativa.

- La condición del texto es fragmentaria. Solo una parte es musicalizada, en general respetando la construcción gramatical y fonética del poema, con pequeñas excepciones. Es a nivel de los paratextos o títulos en que hay algo más de libertad. Se hace parte del disco un tema que no fue creado para el poema *-Del aire al aire-*. En otros temas se rescata algún verso o fragmento de un canto como título *-La poderosa muerte, Amor americano, Antigua América, Águila sideral y Sube a nacer conmigo hermano-*. Se genera la idea de que ningún otro podría haber sido el título para cada uno, se logra no solo colocando estos títulos, sino que utilizando la repetición como técnica de fijación.

- La ausencia de importantes pasajes del texto tiene relación con la idea programática de la obra, y está muy relacionada a un proceso selectivo dentro de las temáticas que los músicos filtraron dentro del texto poético, y la relación del texto seleccionado con ciertos estilos musicales.

- Se identificaron cambios en la técnica relacional de poesía y música a lo largo del disco. Es posible encontrar dos categorías principales. La primera de *mimesis desplazada*, o sea, aspectos de similaridad externa que se vuelven generativos de características morfológicas. La segunda, una relación de *asociación arbitraria*, por la vinculación consistente dentro de la misma obra.

- Como una técnica relacional específica, la situación de *Águila Sideral* puede ser vista como una relación efrástica, producto de la dialéctica del ascenso/descenso del poema, que se ve representada en el tema con distintos recursos musicales como la nota pedal, la repetición del hemistiquio *Águila Sideral*, la armonía cíclica y no resolutive, entre otros.

- El estatus relativo o jerarquía de cada medio, es de primacía musical, pese a la relevancia del poema, de su autor y del objeto del poema, que junto con el formato canción, hace que se produzca una importante oscilación entre la primacía de ambos medios. El trabajo de Los Jaivas es musical ante todo por lo que se produce una reducción de la polisemia del poema por una nueva polisemia, la musical. No importa tanto el mensaje palabra por palabra, los versos son, hasta cierto punto, intercambiables. El nuevo medio es tanto o más complejo que el del poema, pero tiene otros puntos de partida, muy conectados con los estilos y tópicos musicales

latinoamericanos, andinos principalmente.

### **V.3 Conclusiones sobre la construcción canónica en Pablo Neruda y Los Jaivas.**

Los Capítulos II y III fueron dedicados íntegramente a profundizar en las figuras de Pablo Neruda y de Los Jaivas, respectivamente, centrando el análisis en los periodos creativos en torno a la producción del libro *Canto General* y del disco *Alturas de Machu Picchu*.

Para ambos, surge como asunto específico para el análisis de este caso de estudio el tema de los procesos de construcción del canon tanto literario como musical, en el entendido de que el disco *Alturas de Machu Picchu* es considerado un clímax o cúspide de la música chilena y latinoamericana. Esto se puede explicar en tanto cumple con los tres principios de Weber (2001) constituyentes del canon musical: la maestría o el oficio, de donde surge la idea de grandes compositores; el papel cívico que las obras canónicas cumplen en la celebración del cuerpo político; y la autoridad moral, contra las depredaciones de la cultura comercial.

Como se analizó en la Sección IV.2, Neruda cumple holgadamente con los tres principios. Quizás en el tercero, se establece una discusión pues la cultura comercial, en especial en la música popular, es también un mecanismo canonizante en cuanto es capaz de catapultar íconos artísticos a niveles de difusión y divulgación antes impensados. Esto principalmente apoyado en que Neruda ya era, después del premio Nobel y su muerte, un *grandes ventas* a nivel mundial. Por lo tanto la autoridad moral y su relación con la cultura comercial no es un criterio estático, pues cambia notoriamente en relación con la repercusión de un artista, y con la etapa de su vida. Si el éxito comercial llega como consecuencia de una positiva repercusión artística, el tercer principio de Weber se cumple sin dificultad.

En el caso de Los Jaivas, el hecho de que un grupo de música popular de reconocida trayectoria y oficio tome un texto de un autor canónico, es una fórmula que aspira a un cierto nivel de repercusión, en tanto se cumplan ciertas expectativas formales respecto a ambos textos. Propongo que el disco *Alturas de Macchu Pichu* nace con una vocación canónica, pues es pensado y cumple con una serie de requisitos previos que buscan su repercusión.

Se trata una banda que extrañamente reúne los requisitos para pasar por encima de las censuras, de los exilios, y de las ideologías. ¿Qué hubo en ellos para que así ocurriese? Es una pregunta en la cual seguir ahondando, “no tanto por aquello que es, sino por lo que no es” como se refiere Bohlman al canon musical. Los Jaivas no es una sola música, ni un solo estilo, ni una sola historia, ni una sola

imagen, ni una sola recepción, y probablemente tampoco una única respuesta de parte de sus integrantes. Pero lo más importante es que Los Jaivas encontraron en el poema *Alturas de Macchu Picchu*, un discurso que, adaptado a su propia visión, les permitió hablar de un pasado aparentemente “inofensivo” para el complejo momento político de difusión de la obra, en la que el disco no fue una obra incómoda. No lo fue tras su aparición en 1981, en plena dictadura chilena, ni lo fue tampoco después de 1990 en la “democracia de los consensos”, posiblemente apoyado en la lectura americanista del disco, que propone una visión de un pasado lejano, como el folklore, asociado a lo inmutable, aquello que nos celebra, pero que ya no nos afecta. De hecho, ni Neruda ni Los Jaivas nunca fueron demasiado incómodos ni antes, ni durante, ni después de la dictadura.

Los Jaivas intervinieron inesperadamente en el universo nerudiano y de Machu Picchu, con otros recursos y otras filiaciones. Descifrar esos recursos, así como el momento histórico en que esto ocurrió, es central para comprender la recepción del disco.

#### **V.4 Construcción de *lugar* en el disco *Alturas de Macchu Picchu***

Los aspectos vinculados al *lugar* en el disco fueron tratados desde dos polos: los problemas del *lugar* y su afirmación a través de la música, y el problema de las asociaciones que atribuimos a los músicos y sus bandas o proyectos, a través de su pertenencia o asociación ideológica y territorial.

En el poema se reconocen dos conjuntos de referencias *lugarizantes*, aquellas de carácter urbano que introducen el poema, y las que nombran y dialogan directamente con la ciudad altiplánica. Estas últimas fueron las relevadas por los músicos, en coherencia con la selección general que realizaron del poema. Así el disco se cargó de un poder de construcción de Machu Picchu como un lugar imaginado, operando a través de los estilos y tópicos musicales ya discutidos.

Según los requisitos propuestos por Aguilar para la condición de *lugar*, Machu Picchu tiene una *locación*, y un *sentido de lugar*, aportado este último, en gran medida por las obras aquí analizadas, pero carecería de lo *local*, sin dejar de constituir un *lugar*, aunque funcione, desde la lectura de dichas obras, como un *lugar* imaginado y construido desde esa región llamada Los Andes, representación de una *América Antigua*, poblada hoy por un otro sin voz, silenciado y vencido, incapaz de mostrar al mundo las maravillas de su pasado, y a duras penas de su presente. Es por ello que su música debe ser purgada por los “músicos del mundo” a través de mejores estudios de grabación, y de mejores poetas e intérpretes. Machu Picchu no deja de ser un *lugar* por contener una dimensión local sumamente debilitada, sin embargo este hecho le impide crear su propio relato, inventarse y re-construirse desde

dentro. En cuanto al segundo polo, nos preguntábamos ¿cómo se clasifica a Los Jaivas, desde qué rasgo de su música o su historia? ¿Bastará con intentar nombrar la música que ellos hacen o que hicieron? ¿Es correcto entonces decir que los Jaivas hacen *fusión*? En términos estructurales probablemente sí, pero *Fusión* de qué cosas. Nombrar esos ingredientes supondría admitir que existen realmente estructuras musicales inmanentes previas –músicas precolombinas, folklóricas, vernáculas– de las cuales partir como signos unívocos, y olvidar que tanto nuestras músicas nacionales como las influencias de la psicodelia norteamericana y europea, han sido un complejo constructo del siglo XX.

¿Qué debemos decir entonces respecto de la recepción y masividad de Los Jaivas? ¿Cómo modifica su “éxito” la idea y la valoración que de ellos hacemos? ¿Por qué es necesario situar nuestras músicas? Tal vez no lo sea, aunque al parecer lo intentamos permanentemente. La música de Los Jaivas también es una música situada, sólo que ese “decir desde algún lugar”, es por sobre todo un lugar cultural que construye su *discurso de pertenencia* basándose en una semiósfera amplia y compleja cuyo centro es el cono sur de América, un centro marginado y por lo tanto descentrado, herido y por sobre todo contradictorio, como una familia, así como ellos mismos se formaron y desarrollaron. Los Jaivas aportan deslocalización a su música, y eso les permite operar sobre otros *lugares*.

## V.5 Comentarios finales

Las preguntas planteadas en la introducción corresponden a las cuestiones iniciales por las cuales emprendí este estudio, y me valdré de ellas para cerrar este texto. Aunque no se puede decir que están respondidas, al final de este proceso, creo que he logrado algunos esbozos de respuestas, o al menos la ampliación y proyección de las mismas preguntas.

¿Qué procesos se involucran en la musicalización de un poema y cómo afectan su sentido original?

El acercamiento profundo al caso de estudio guió la búsqueda misma de dichos procesos. Estos no son necesariamente los mismos en cualquier caso de musicalización de poesía, aunque existan analogías y paralelos.

La opción metodológica fue por comprender los procesos intersemióticos entre el poema y su versión musicalizada, con foco en el manejo de los estilos musicales y en la selección del texto. A esto se sumó un análisis de los aspectos canónicos del caso, dada la importancia de la figura del poeta, y el análisis de cómo el imaginario de Machu Picchu había sido construido en parte por la música de Los Jaivas y la poesía de Neruda, dada la relevancia de la ciudad incaica como monumento deshabitado y

misterioso de la historia prehispánica de América. Esto último es un ejemplo claro de cómo una puesta en música de un poema puede afectar e incluso cambiar su sentido original.

Esta investigación deja tras de sí dos deudas importantes en cuanto a los procesos involucrados en la musicalización. La primera, muy mencionada en todo el texto, es la de la incorporación al análisis del video filmado en Machu Picchu por Los Jaivas como especial televisivo. Y en segundo lugar, solo mencionado en algún pasaje, el análisis de la performance, gestualidad y sonoridad vocal contenida en el disco, en especial del vocalista Eduardo “Gato” Alquinta, pero también del resto del trabajo vocal y coral.

Ambas deudas son primordialmente performáticas y sumamente específicas teóricamente, y fueron dejados fuera conscientemente dada la dificultad para incorporarlos en una tesis que ya es extensa por su carácter interdisciplinar. Tanto el video como la dimensión vocal, así como otros aspectos performáticos de la vida posterior del disco *Alturas de Machu Picchu*, son las proyecciones futuras más necesarias y obvias de esta investigación.

¿Existe la posibilidad de que música y poesía se integren de manera no jerarquizada?

La no jeraquización de un medio sobre el otro fue una de las panaceas de los procesos de vanguardia y experimentación del siglo XX. Sin embargo pareciera que siempre ocurre una “estratificación”, ya sea en su *poiesis*, en el objeto mismo, o en su recepción.

En la producción puede darse de manera consciente o no, ya sea como premisa –“voy a componer una canción que hable sobre el mar”–, o por la filiación o formación del creador. En el objeto mismo, pues muchas veces el “resultado” goza de una autonomía que no es controlable ni planificable, entrando en competencia dos sistemas semióticos bien establecidos –música y poesía– que puján por representarse a sí mismos por separado y juntos a la vez, y como un nuevo sistema sistema emergente el cual es siempre imprevisible. Y por último la jerarquización puede darse en la recepción por las expectativas de los auditores, que pueden tener competencias altamente variables y heterogéneas. Finalmente quien escucha decidirá si considerar ese material como música, como poesía o como objeto intersemiótico, como por ejemplo, una canción.

¿Qué diferencias específicas existen entre un poema musicalizado y un texto escrito como letra de una canción?

Ninguna. La diferencia radica en el proceso de creación y en la recepción. El objeto mismo no es de por sí distinguible como una cosa u otra, pese a que efectivamente se de una jerarquía de un medio sobre el otro. Parafraseando a López Cano, una canción siempre es una eclosión de ambos medios,

buena o mala, más o menos efectiva, el auditor lo dirá desde sus expectativas, desde sus competencias, y desde la información previa que reciba, como por ejemplo, si se trata o no de la musicalización de un poema. Pero incluso si no se trata de una canción sino que de otro tipo de objeto sonoro que involucre lenguaje verbal, debemos siempre recordar el primer principio de Nicolas Ruwet, y es que las relaciones entre letra y música son siempre pertinentes, independientemente del juicio analítico que alguien pueda hacer de ellas, o de su recepción.

¿De qué manera la musicalización expande los límites de la recepción del poema hacia otros contextos culturales?

La puesta en música de poesía es un hecho musical como tantos otros, y por lo tanto tiene las mismas potencialidades de alcance social que todo hecho musical. Por una parte le aporta ubicuidad sonora al texto, permitiéndole evitar los filtros que impone la lectura a la poesía escrita. Y por otra parte, permite al poema fijarse en una expresión gestual y sonora, o sea performática y al mismo tiempo performativa, permitiendo su memorización y reproducción por todos los medios que la música conoce, orales, electrónicos, impresos o gestuales.

El concepto de semiósfera también aporta una respuesta a esta pregunta. Si toda semiósfera tiene límites cuya función es estructural en el sistema, podemos pensar en el proceso de musicalización como una comunicación que es capaz de vencer el límite entre dos medios distintos aprovechando el material sonoro vocal en común entre las dos semiósferas, poesía y música. Pero pensando ahora en la expansión hacia otros contextos, o sea, otras semiósferas culturales, la puesta en música permite la llegada del poema más allá de lo que la poesía normalmente llega, esto gracias a que la semiosis musical es menos específica que la verbal, y de alguna forma “más universal”, sabiendo que esta es una afirmación controversial y altamente discutible. Pero al mismo tiempo, como se vio para el caso de *Alturas de Macchu Picchu*, el poema reduce su complejidad y su polisemia pues se fija en una de sus infinitas posibles lecturas críticas musicales, sacrificio que es necesario para poder ser parte de otro sistema, el musical o sonoro, resignificándose mutuamente según sus propios procesos semióticos específicos, y generando además una semiosis común, nueva, indistinguible, y por sobre todo, impredecible.





## Referencias bibliográficas

- Abbate, Carolyn. 2002. "Las voces de la música." En *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, edited by Silvia Alonso, 187-227. Madrid: Arco/Libros.
- Alonso, Silvia (ed.). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco. 2002.
- Adorno, Theodor. "Música, lenguaje y su relación en la composición actual"; En *Sobre la Música*. Barcelona: Paidós. 2000.
- Aldazábal, Carlos. 2011. "El canto oscuro de la poesía posmoderna." En *La música de la poesía*, 42-53. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Anderson Winn, James; *Unsuspected Eloquence: A History of the relations between poetry and music*. Yale University Press, New Haven and London, 1981.
- Andrada, Shantal. 2014. *Full score y análisis musical "Alturas de Machu Picchu", Los Jaivas*, Instituto de Filosofía, Universidad de Valparaíso, Valparaíso.
- Appadurai, Arjun. 2001 [1996]. "Dislocación y diferencia en la economía cultural global." En *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, 41-61. Montevideo: Trilce-Fondo de Cultura Económico.
- Araya Grondón, Juan Gabriel. 2004. "El ser en Alturas de Macchu Picchu de Neruda." *Taller de Letras* no. 35:81-95.
- Bello, Javier (ed.). 2004. *Desencanto personal: reescritura de Canto General de Pablo Neruda*. Santiago: Cuarto Propio, Corporación Cultural Balmaceda 1215.
- Bingham, Hiram. *La Ciudad Perdida De Los Incas*. Santiago: Zig-Zag, 1949.
- Bohlman, Philip V., Katherine Bergeron. 1992. *Disciplining Music: Musicology and its canons*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bravo, Luis. "La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia." *Sic*.1 (2011): 4-22.
- Bruhn, Siglind. 2000. *Musical Ekphrasis: Composers responding to poetry and painting*. Vol. 2, *Interplay*. Nueva York: Pendragon Press.
- Cánepa Koch, Gisela. 2000. Joropo en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. V. 6. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores, 353.
- Cánepa, Gina. 1987. "Violeta Parra and Los Jaivas: unequal discourse or successful integration?" *Popular Music* no. 6 (2):235-240.
- Carrère, Cecilia. 2000. " (200). "Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual:

una relación ecléctica”, *Revista Musical Chilena*, (194):13-25.

- Cifuentes Salinas, Hugo. 2004. "Alturas de Machu Pichu: una lectura posible desde la pragmática." *Nueva Revista del Pacífico* no. 49:87-102.

- Clüver, Claus. 2006. "INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA." *Aletria* no. Jul-Dec:11-41.

- Clüver, Claus. "Interart Studies, An Introduction"; En Stephanie Moore Glaser (Ed.), *Media inter Media. Essays in Honor of Claus Clüver* (pp. 187-203). Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2009.

- Clüver, Claus. 2007. "Intermediality and Interart Studies. Contemporary Positions in Intermediality." En *Changing Borders*, edited by Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn and Heidrun Führer, 19-37. Suecia: Intermedia Studies Press.

- Connell, John, and Chris Gibson. 2003. *Sound tracks: popular music, identity, and place, Critical geographies*. London ; New York: Routledge.

- Cornejo, Juan Ignacio. 2012. Los Jaivas: Camino al medio siglo. *Rockaxis*, 78-81.

- Corrado, Omar. 2005. Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. Buenos Aires: UCA - UBA.

- Cros, Edmond. 1971. "Análisis del poema IX del Canto II de General General." *Anales de la Universidad de Chile* no. 129 (157-60).

- Cruces, Francisco. 2002. "Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundo." *Trans* (6).

- Cussen, Felipe. 2014. "Canto VII de Altazor: lecturas críticas a través del sonido." *Confluencia* no. 29 (22):81-91.

- Cussen, Felipe. 2011. Canto VII” de Altazor: lecturas críticas a través del sonido. Paper read at I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular. ¿QUÉ HAY DE POPULAR EN LA MÚSICA POPULAR?, Santiago.

- Cussen, Felipe. 2008. "Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso." *PORES - A Journal of Poetics Research* (5):9.

- Dalmonte, Rossana. 2002. Música y Palabras. Paper read at Anales de la IV Conferencia Iberoamericana de Investigación Musical, en San Juan, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad de San Juan.

- Díaz, Iñigo, and Jorge Leiva. 2012. *Los Jaivas* [cited 20121008 2012]. Disponible en: <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=199>.

- Dolabela, Marcelo. 2006. "Ouvindo Augusto – dados para uma discomusicografia de Augusto de Campos." *O eixo e a roda* no. 13:203-213.
- Driver, Paul; Christiansen, Rupert (eds.). *Music and text, Contemporary music review*, Vol. 5, 1989.
- Eisner, Guillermo. 2013. "¿La música más acá o las palabras más allá?: el controversial vínculo entre música y lenguaje verbal." *NEUMA* no. Año 6 Volumen 1: 30-46.
- Eisner, Guillermo. *Los pequeños cantos: Estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo música - palabra*. Magíster en Artes con mención en Composición Musical. Universidad de Chile, 2010.
- Eisner, Federico. 2013. "Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes": un libro nuestro y necesario. *Letras en línea*, <http://www.letrasenlinea.cl/?p=4258>.
- Escárate, Tito. 1999. *Canción Telepática. Rock en Chile*. Santiago: Lom.
- Escárate, Tito. 1995. *Frutos del País. Historia del rock chileno*. Santiago de Chile: FONDART-INJUV.
- Felstiner, John. 1971. "La danza inmóvil, el vendaval sostenido: *Four Quartets* de T.S. Eliot y *Alturas de Macchu Picchu*." *Anales de la Universidad de Chile* no. 129 (157-60):177-195.
- Ferrada Alarcón, Ricardo. 1998. "Poesía, (des)borde e intervención de lo real, en De Rokha y Neruda" *Literatura y lingüística* (11):49-74.
- Ferraz Júnior, Expedito. 2011. "Música e poesia sob o Olhar Sincrônico de Augusto de Campos Synchronic Eye." *Cadernos de Semiótica Aplicada* no. 9 (2):1-8.
- Frith, Simon. 1989. "Why do songs have words?" *Contemporary music review* no. 5:77-96.
- Gallegos. 2010. "Canto General: Neruda, la historia y los otros." *Revista SudHistoria* no. 1 (1):52-86.
- García, Leonardo. 2008. "El Fenómeno "Lambada": Globalización e Identidad." *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* no. Debates.
- García Melero, José Enrique. 1998. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: En torno a la imagen del pasado*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Gianera, Pablo. 2011. "La tentación de una distancia." En *La música de la poesía*, edited by Hugo Foguet, 15-22. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Goic, Cedomil. 1988. "Alturas de Machu Picchu la torre y el abismo." En *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, edited by Cedomil Goic, 158-162.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Editado por Juan Pablo González, *Música - Ensayos*: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- González, Juan Pablo. 2012. "Vanguardia primitiva en el rock chileno de los años setenta: música, intelectuales y contracultura." *Música Popular em Revista* no. 1 (jul-dez):75-92.
- González, Juan Pablo. 2010. "Música chilena del siglo XX y la construcción sonora de la Nación." En *Debates Críticos sobre el Chile del Bicentenario. Universidad de Chile: Proyecto Domeyko Transversal, 2010.*, 16. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- González, Juan Pablo. 1987. *Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana*. Santiago: Ceneqa.
- González Aktories, Susana, and Rubén López Cano. 2008. "Presentación." *Tópicos del Seminario* no. 19:5-14.
- González Becker, Marina. 2004. "Gramática de alturas de Macchu Picchu." *Nueva Revista del Pacífico* no. 49:77-86.
- González Martínez, Juan Miguel. 2009. "Factores condicionantes en la transposición literatura – música." *ANUARIO MUSICAL* (64):259-278.
- González Martínez, Juan Miguel. 1989. "Valores Interrelacionales en los Textos Heterosemióticos." *Estudios románicos* (4):501-506.
- Gumbre, María Gabriela. 2008. "Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica." *Tópicos del Seminario* no. 19:157-175.
- Guerrero, Juliana. 2012. "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización." *TRANS - Revista Transcultural de Música* (16).
- Hanslick, Eduard; *De lo bello en la música*, Segunda edición revisada, Ricordi Americana, 1947.
- Hatten, Robert. 1994. "El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales." *Criterios* no. 32:211-219.
- Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Indiana: Indiana University Press.
- Hernández Salgar, Óscar. 2012. El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: semiosis del gesto cadencial 7-5-4-3. En *X Congreso IASPM-AL*. Córdoba Argentina.
- Jitrik, Noé. 1982. "Alturas de Machu Picchu: una marcha piramidal a través de un discurso poético incesante." En *La memoria compartida.*, 510-555. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Kramer, Lawrence. 1989. "Text and music: some new directions." *Contemporary music review* no. 5:143-153.
- Kramer, Lawrence. 2002. "Música y poesía: Introducción." En *Música y literatura: estudios*

*comparativos y semiológicos*, edited by Silvia Alonso, 29-62. Madrid: Arco/Libros.

- Lane, Cathy. 2006. "Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech." *Organised Sound* no. 11 (1):3-11.

- León Portilla, Miguel. 2003. *Visión de los vencidos, Libera los Libros*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, DGSCA, Coordinación de Publicaciones Digitales.

- Locatelli, Aude. *Littérature et musique au XX Siécle*, Presses Universitaires de France, 2001.

- López Cano, Rubén. 2007. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música*. Notas para un manual de usuario.

- López Cano, Rubén. 2004. *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Valladolid.

- López Cano, Rubén. 2002. "Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII." En *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, edited by Jaume Ayats and Karlos Sánchez, 191-210. Barcelona: Sibe.

- López Cano, Rubén; *Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de Latinoamérica*, 2011.

- López Cano, Rubén. 2011. *Videoclip*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

- Lotman, Yuri. 1996. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Translated by Desiderio Navarro. Edited by Sergio Sevilla and Jenaro Talens. Valencia: Frónesis Cátedra, Universitat de Valencia.

- Loveluck, Juan. 1973. "Alturas de Macchu Picchu: Cantos I-V." *Revista Iberoamericana* no. XXXIX, (82-83):175-188. doi: 10.5195.

- Loyola, Hernán. 2004. "Lo que el más grande amor. Sobre Eros y Tánatos en Neruda." *Atenea* no. 489 (489):23-36.

- Loyola, Hernán. 1971. "Itinerario de Pablo Neruda." *Anales de la Universidad de Chile* no. 129 (157-60):9-27.

- Loyola, Hernán. 1964. Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda. En *La creación poética de Pablo Neruda*. Biblioteca Nacional de Santiago de Chile: Revista AURORA.

- Madrid, Alejandro. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier." *TRANS-Revista Transcultural de Música* no. 13.

- Mandoki, Katya. 2001. "Análisis Paralelo en la poética y la Prosaica; Un modelo de estética

aplicada." *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* no. 31:15-32.

- Marchese, Angelo, Joaquín Forradas. 1989. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Edited by Francisco Rico, *Letras e Ideas*. Barcelona: Ariel.

- Menanteau, Álvaro. 2006. Hacia una redefinición del término "fusión". *Jazz y Cultura*, <http://jazzycultura.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau/>

- Mendivil, Julio. 2010. "Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno." En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, edited by Christian Spencer and Albert Recasens, 37-46. Akal.

- Molino, Jean. 1990. "Hecho musical y semiología de la música." *Music Analysis* ( 9/2):105-156.

- Monelle, Raymond. 2000. *The sense of music. Semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press.

- Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Monelle, Raymond. 2000. *The sense of music. Semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press.

- Nattiez, Jean Jacques. 2005. "La semiología musical: más allá del estructuralismo, después del postmodernismo." *Boletín Música* no. 15-16:3-56.

- Nattiez, Jean Jacques. 2002. "Relato literario y «relato» musical." En *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, edited by Silvia Alonso, 119-148. Madrid: Arco/Libros.

- Nattiez, Jean Jacques. 1990. *Music and discourse : toward a semiology of music*. Traducido por Carolyn Abbate. Princeton, N.J.: Princeton University Press. Original edition, *Musicologie Générale et sémiologie*, 1987.

- Neiva de Matos, Cláudia. 2010. "Vanguardas Poéticas e Tecnologías Sonoras: Poesía é Risco." *Matraga* no. 17 (27):94-113.

- Neubauer, John. 2004. "Music and literature: the institutional dimensions." En *Music and text: critical inquiries*, edited by Steven Paul Scher, 3-20. Cambridge: Cambridge University Press.

- Ortiz, Manuel Antonio. 2000. Joropo en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. V. 6. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores, 594-596.

- Paz, Octavio. 2007. *El laberinto de la soledad*. 13 ed, *Letras hispánicas*. Madrid: Catedra.

- Peeters, Heidi. 2004. "The Semiotics of Music Videos: It Must Be Written in the Stars." *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative* no. 8.

- Peña Torres, Juan, and Carlos E. Torrealba M. 2011. "Formas poéticas y temática del joropo central

venezolano." *Argos* no. 28 (54):270-311.

- Pérez, Fernando. 2011. "La ciudad y los sentidos: memoria del ojo, la boca, la palma del pie." *Taller de Letras* (49):181-192.

- Pinto Grunfeld, Manuel Alejandro. 2007. *Proyecto Editorial: Carátulas del grupo musical Los Jaivas. Testimonio histórico, reflejo de identidad e imagen de marca*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Escuela de Diseño, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

- Planet, Gonzalo. 2004. *Se Oyen Los Pasos: La historia de los primeros años del rock en Chile. Del Beat y la Psicodelia al folk rock (1964-1793)*. Santiago de Chile: Beatguru Libros.

- Plaza, Julio. 2003. *Tradução intersemiótica*. Sao Paulo: Perspectiva.

- Politzer, Patricia: "Estos sí que son pájaros raros: Jaivas que vuelan" en Revista Ramona, n 63, 9 de enero de 1973.

- Ponce, David. 2008. *Prueba de sonido: Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago de Chile: Ediciones B.

- Pontes, Renata. 2013. "'Motivos de Son" de Nicolás Guillén: invención y disonancia como procedimiento estético. Un primer acercamiento del poemario a las musicalizaciones de Amadeo Roldán." *Revista Laboratorio* (8).

- Pound, Ezra. 1970. *Zonas críticas. El arte de la poesía*. Traducido por José Vázquez Amaral. México DF: Joaquín Mortiz.

- Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music*. New York: Schirmer.

- Rivero, Eliana. 2004. "Cumbre del Canto: la poeticidad lírica en "Alturas de Macchu Picchu"." *ConNotas, Revista de crítica y teoría literarias* no. II (2):61-71.

- Rodríguez Fernández, Mario. 1964. "El tema de la muerte en Alturas de Macchu Picchu." *Anales de la Universidad de Chile* no. 131:23-49.

- Roe, Munirih. 2000. *Los Jaivas 1963-2000*, Escuela de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Bolivariana, Santiago.

- Rojo, Grinor. 2004. Neruda: de las Residencias a Alturas de Macchu Picchu. *Estudios Públicos* 04: 109-132

- Ruwet, Nicolas. "Función de la palabra en la música vocal"; En: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco. 2002. pp. 63 – 92.

- San Cristóbal Opazo, Úrsula Pilar. 2012. *La performance musical en la era de la mediatización: La noción de performance y su aplicación al estudio del video de música barroca.*, Universidad de

Valladolid, Valladolid.

- Santí, Enrico Mario. 1982. *Pablo Neruda, the poetics of prophecy*. Ithaca: Cornell University Press.
- Saussure, Ferdinand de. *CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL*. Translated by Amado Alonso. 24 ed: Loasada. Original edition, Cours de linguistique générale.
- Schaeffer, Pierre. 2003. *Tratado de los objetos musicales*: Alianza Editorial.
- Scher, Steven Paul (ed.). *Music and text: critical inquiries*, Cambridge University Press, 1992.
- Sepúlveda Eriz, Magda. 2011. "Memorias del 2000: entre la poesía y la música pop." *Taller de Letras* (49):193-203.
- Stacey, Peter. 1989. "Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition." *Contemporary music review* no. 5:9-27.
- Stock, Freddy. 2013. *La vida mágica de Los Jaivas: Los caminos que se abren*: RIL.
- Stock, Freddy. 2002. *Los caminos que se abren: la vida mágica de Los Jaivas*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Stravinsky, Igor, and Robert Craft. 1959. *Conversations with Igor Stravinsky*. GARDEN CITY, NEW YORK: DOUBLEDAY & COMPANY, INC.
- Stravinsky, Igor. 1989. *Poética Musical*. Traducido por Eduardo Grau. Madrid: Taurus.
- Straw, Will. 1988. "Music Video in Its Contexts: Popular Music and Post-Modernism in the 1980s." *Popular Music* no. 7 (3):247-266.
- Tagg, Philip. 1982. "Analysing popular music: theory, method and practice." *Popular Music* no. 2:37-65.
- Tagg, Philip. 2012. *Music's Meanings: a modern musicology for non - musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tagg, Philip, and Bob Clarida. 2003. *Ten little title tunes, Towards a musicology of the mass media*. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Teitelboim, Volodia. 2000. *Neruda*. Santiago: Sudamericana.
- Tippet, Sir Michael. 1989. "Thoughts on word-setting." *Contemporary music review* no. 5:29-32.
- Torres, Rodrigo. 1983. *Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena.*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.
- Urbina Alvia, Pamela. 2013. *Los Jaivas. 50 años de historia*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- Valdivieso, Jaime. 1991. "Enrico Mario Santi. Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy." *Estudios Públicos* (44):301-312.



- Valenzuela, María Paz. 2001. "Raíces latinoamericanas. Composiciones de Juan Mouras. CD digital. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000." *Revista Musical Chilena* no. 55 (196):111-112.
- Varas, José Miguel, Juan Pablo González Rodríguez. 2005. *En busca de la música chilena : crónica y antología de una historia sonora*. 1. ed, *Cuadernos bicentenario*. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, Presidencia de la República.
- White, Hayden V. 2004. "Commentary: form, reference, and ideology in musical discourse." En *Music and text: critical inquiries*, edited by Steven Paul Scher. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Yurkievich, Saúl. 1972. "Mito e Historia: Dos Generadores del Canto General." *Revista Iberoamericana*.

## **Fuentes**

- Alturas de Machu Picchu (álbum). 2012. *Wikipedia*, <http://es.wikipedia.org/w/index.php?oldid=59528966>.
- Andrada, Shantal. 2014. *Full score y análisis musical "Alturas de Macchu Picchu"*, Los Jaivas, Instituto de Filosofía, Universidad de Valparaíso, Valparaíso.
- Gibson, Percy E. 2009. "Pérdida 1939 – 2009 Daniel Camino." *Caretas*.
- Los Jaivas, Alturas de Machupicchu, SYM Chile, 1981. CD.
- Los Jaivas, Alturas de Macchu Picchu, 1981, 37:00 min. Discográfica SYM Chile. Reedición Columbia
- Neruda, Pablo. 1950. *Canto General*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Neruda, Pablo. 1997. *Residencia en la tierra*. Vol. 4, *Colección Premios Nacionales de Literatura*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Pozzi-Escot, Mario. 2009. DANIEL CAMINO DC. PRODUCTOR. *Butaca en línea*, <http://butacaenlinea.blogspot.com/2009/07/daniel-camino-dc-productor.html>.
- Valenzuela, José Luis. 2004. Macchu Picchu, Los Jaivas Cuentan La Historia. <http://www.youtube.com/watch?v=bjKK-we2kLE>
- Sepúlveda, Reynaldo. 1981. Alturas de Macchu Picchu. Canal 13 de televisión y Radio Televisión Peruana. [www.youtube.com/watch?v=jILwKIK1Z-w](http://www.youtube.com/watch?v=jILwKIK1Z-w)



## Anexo I

Poema completo *Alturas de Macchu Picchu*.

Se indica la selección del texto.

*Canto general*

Pablo Neruda

Pablo  
Neruda

*Canto general*



- II -

Alturas del Macchu Picchu [27]

I

Del aire al aire, como una red vacía,  
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,  
en el advenimiento del otoño la moneda extendida  
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,  
lo que el más grande amor, como dentro de un guante 5  
que cae, nos entrega como una larga luna.

(Días de fulgor vivo en la intemperie  
de los cuerpos: aceros convertidos

al silencio del ácido:  
noches deshilachadas hasta la última harina: 10  
estambres agredidos de la patria nupcial.)

Alguien que me esperó entre los violines  
encontró un mundo como una torre enterrada  
hundiendo su espiral más abajo de todas  
las hojas de color de ronco azufre: 15  
más abajo, en el oro de la geología,  
como una espada envuelta en meteoros,  
hundí la mano turbulenta y dulce  
en lo más genital de lo terrestre.

Puse la frente entre las olas profundas, 20  
descendí como gota entre la paz sulfúrica,  
y, como un ciego, regresé al jazmín  
de la gastada primavera humana.

## II

Si la flor a la flor entrega el alto germen  
y la roca mantiene su flor diseminada 25  
en su golpeado traje de diamante y arena, [28]  
el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge  
en los determinados manantiales marinos  
y taladra el metal palpitante en sus manos.  
Y pronto, entre la ropa y el humo, sobre la mesa hundida 30  
como una barajada cantidad, queda el alma:  
cuarzo y desvelo, lágrimas en el océano  
como estanques de frío: pero aún  
mátala y agonízala con papel y con odio,

sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala 35  
entre las vestiduras hostiles del alambre.

No: por los corredores, aire, mar o caminos,  
quién guarda sin puñal (como las encarnadas  
amapolas) su sangre? La cólera ha extenuado  
la triste mercancía del vendedor de seres, 40  
y, mientras en la altura del ciruelo, el rocío  
desde mil años deja su carta transparente  
sobre la misma rama que lo espera, oh corazón, oh frente  
triturada

entre las cavidades del otoño:

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en 45  
un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad  
más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido  
de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano,  
me quise detener a buscar la eterna veta insondable  
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso 50  
desprendía.

(Lo que en el cereal como una historia amarilla  
de pequeños pechos preñados va repitiendo un número  
que sin cesar es ternura en las capas germinales,  
y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil  
y lo que en el agua es patria transparente, campana 55  
desde la nieve aislada hasta las olas sangrientas.)

No pude asir sino un racimo de rostros o de máscaras  
precipitadas, como anillos de oro vacío,  
como ropas dispersas hijas de un otoño rabioso

que hiciera temblar el miserable árbol de las razas asustadas. 60 [29]

No tuve sitio donde descansar la mano  
y que, corriente como agua de manantial encadenado,  
o firme como grumo de antracita o cristal,  
hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano extendida.

Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta 65  
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos  
metálicos  
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?

### III

El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable  
granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos  
miserables, del uno al siete, al ocho, 70  
y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a cada uno:  
cada día una muerte pequeña, polvo, gusano, lámpara  
que se apaga en el lodo del suburbio, una pequeña muerte de  
alas gruesas  
entraba en cada hombre como una corta lanza  
y era el hombre asediado del pan o del cuchillo, 75  
el ganadero: el hijo de los puertos, o el capitán oscuro del  
arado,  
o el roedor de las calles espesas:

todos fallecieron esperando su muerte, su corta muerte diaria:  
y su quebranto aciago de cada día era  
como una copa negra que bebían temblando. 80

### IV

La poderosa muerte me invitó muchas veces:



era como la sal invisible en las olas,  
y lo que su invisible sabor diseminaba  
era como mitades de hundimientos y altura  
o vastas construcciones de viento y ventisquero. 85 [30]

Yo al férreo filo vine, a la angostura  
del aire, a la mortaja de agricultura y piedra,  
al estelar vacío de los pasos finales  
y a la vertiginosa carretera espiral:  
pero, ancho mar, ¡oh muerte!, de ola en ola no vienes, 90  
sino como un galope de claridad nocturna  
o como los totales números de la noche.

Nunca llegaste a hurgar en el bolsillo, no era  
posible tu visita sin vestimenta roja:  
sin auroral alfombra de cercado silencio: 95  
sin altos o enterrados patrimonios de lágrimas.

No pude amar en cada ser un árbol  
con su pequeño otoño a cuestras (la muerte de mil hojas),  
todas las falsas muertes y las resurrecciones  
sin tierra, sin abismo: 100

quise nadar en las más anchas vidas,  
en las más sueltas desembocaduras,  
y cuando poco a poco el hombre fue negándome  
y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran  
mis manos manantiales su inexistencia herida, 105

entonces fui por calle y calle y río y río,  
y ciudad y ciudad y cama y cama,  
y atravesó el desierto mi máscara salobre,  
y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,  
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo, 110

rodé muriendo de mi propia muerte.

## V

No eres tú, muerte grave, ave de plumas férreas,  
la que el pobre heredero de las habitaciones  
llevaba entre alimentos apresurados, bajo la piel vacía:  
era algo, un pobre pétalo de cuerda exterminada: 115  
un átomo del pecho que no vino al embate  
o el áspero rocío que no cayó en la frente.  
Era lo que no pudo renacer, un pedazo  
de la pequeña muerte sin paz ni territorio:  
un hueso, una campana que morían en él. 120  
Yo levanté las vendas del yodo, hundí las manos  
en los pobres dolores que mataban la muerte,  
y no encontré en la herida sino una racha fría  
que entraba por los vagos intersticios del alma. [31]

## VI

Entonces en la escala de la tierra he subido 125  
entre la atroz maraña de las selvas perdidas  
hasta ti, Macchu Picchu.  
Alta ciudad de piedras escalares,  
por fin morada del que lo terrestre  
no escondió en las dormidas vestiduras. 130  
En ti, como dos líneas paralelas,  
la cuna del relámpago y del hombre  
se mecían en un viento de espinas.  
  
Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Pala perdida en la primera arena.

Esta fue la morada, este es el sitio:

aquí los anchos granos del maíz ascendieron  
y bajaron de nuevo como granizo rojo.

Aquí la hebra dorada salió de la vicuña

140

a vestir los amores, los túmulos, las madres,  
el rey, las oraciones, los guerreros.

Aquí los pies del hombre descansaron de noche

junto a los pies del águila en las altas guaridas

carniceras, y en la aurora

145

pisaron con los pies del trueno la niebla enrarecida  
y tocaron las tierras y las piedras  
hasta reconocerlas en la noche o la muerte.

Miro las vestiduras y las manos,

el vestigio del agua en la oquedad sonora,

150

la pared suavizada por el tacto de un rostro

que miró con mis ojos las lámparas terrestres,

que aceitó con mis manos las desaparecidas

maderas: porque todo, ropaje, piel, vasijas,

palabras, vino, panes,

155

se fue, cayó a la tierra.

Y el aire entró con dedos

de azahar sobre todos los dormidos: [32]

mil años de aire, meses, semanas de aire,  
de viento azul, de cordillera férrea, 160  
que fueron como suaves huracanes de pasos  
lustrando el solitario recinto de la piedra.

## VII

Muertos de un solo abismo, sombras de una hondonada,  
la profunda, es así como al tamaño  
de vuestra magnitud 165

vino la verdadera, la más abrasadora  
muerte y desde las rocas taladradas,  
desde los capiteles escarlata,  
desde los acueductos escalares  
os desplomasteis corto en un otoño 170  
en una sola muerte.

Hoy el aire vacío ya no llora,  
ya no conoce vuestros pies de arcilla,  
ya olvidó vuestros cántaros que filtraban el cielo  
cuando lo derramaban los cuchillos del rayo, 175  
y el árbol poderoso fue comido  
por la niebla, y cortado por la racha.

Él sostuvo una mano que cayó de repente  
desde la altura hasta el final del tiempo.  
Ya no sois, manos de araña, débiles 180  
hebras, tela enmarañada:  
cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas  
raídas, máscaras de luz deslumbradora.

Pero una permanencia de piedra y de palabra:  
la ciudad como un vaso se levantó en las manos 185

de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos  
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe  
de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:  
este arrecife andino de colonias glaciales.

Cuando la mano de color de arcilla 190

se convirtió en arcilla, y cuando los pequeños párpados se  
cerraron

llenos de ásperos muros, poblados de castillos,  
y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,  
quedó la exactitud enarbolada: [33]

el alto sitio de la aurora humana: 195

la más alta vasija que contuvo el silencio:  
una vida de piedra después de tantas vidas.

## VIII

Sube conmigo, amor americano.  
Besa conmigo las piedras secretas.

La plata torrencial del Urubamba 200

hace volar el polen a su copa amarilla.  
Vuela el vacío de la enredadera,  
la planta pétrea, la guimalda dura  
sobre el silencio del cajón serrano.

Ven, minúscula vida, entre las alas 205

de la tierra, mientras -cristal y frío, aire golpeado  
apartando esmeraldas combatidas,  
oh, agua salvaje, bajas de la nieve.

Amor, amor, hasta la noche abrupta,  
desde el sonoro pedernal andino, 210  
hacia la aurora de rodillas rojas,  
contempla el hijo ciego de la nieve.

Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,  
cuando rompes tus truenos lineales  
en blanca espuma, como herida nieve, 215  
cuando tu vendaval acantilado  
canta y castiga despertando al cielo,  
qué idioma traes a la oreja apenas  
desarraigada de tu espuma andina?

Quién apresó el relámpago del frío 220  
y lo dejó en la altura encadenado,  
repartido en sus lágrimas glaciales,  
sacudido en sus rápidas espadas,  
golpeando sus estambres aguerridos,  
conducido en su cama de guerrero, 225  
sobresaltado en su final de roca?

Qué dicen tus destellos acosados?  
Tu secreto relámpago rebelde [34]  
antes viajó poblado de palabras?  
Quién va rompiendo sílabas heladas, 230  
idiomas negros, estandartes de oro,  
bocas profundas, gritos sometidos,  
en tus delgadas aguas arteriales?

Quién va cortando párpados florales

que vienen a mirar desde la tierra? 235

Quién precipita los racimos muertos  
que bajan en tus manos de cascada  
a desgranar su noche desgranada  
en el carbón de la geología?

Quién despeña la rama de los vínculos? 240

Quién otra vez sepulta los adioses?

Amor, amor, no toques la frontera,  
ni adores la cabeza sumergida:  
deja que el tiempo cumpla su estatura  
en su salón de manantiales rotos, 245

y, entre el agua veloz y las murallas,  
recoge el aire del desfiladero,  
las paralelas láminas del viento,  
el canal ciego de las cordilleras,  
el áspero saludo del rocío, 250

y sube, flor a flor, por la espesura,  
pisando la serpiente despeñada.

En la escarpada zona, piedra y bosque,  
polvo de estrellas verdes, selva clara,  
Mantur estalla como un lago vivo 255  
o como un nuevo piso del silencio.

Ven a mi propio ser, al alba mía,  
hasta las soledades coronadas.  
El reino muerto vive todavía.

Y en el Reloj la sombra sanguinaria 260  
del cóndor cruza como una nave negra. [35]

IX

Águila sideral, viña de bruma.

Bastión perdido, cimitarra ciega.

Cinturón estrellado, pan solemne.

Escala torrencial, párpado inmenso. 265

Túnica triangular, polen de piedra.

Lámpara de granito, pan de piedra.

Serpiente mineral, rosa de piedra.

Nave enterrada, manantial de piedra.

Caballo de la luna, luz de piedra. 270

Escuadra equinoccial, vapor de piedra.

Geometría final, libro de piedra.

Témpano entre las ráfagas labrado.

Madrépora del tiempo sumergido.

Muralla por los dedos suavizada. 275

Techumbre por las plumas combatida.

Ramos de espejo, bases de tormenta.

Tronos volcados por la enredadera.

Régimen de la garra encarnizada.

Vendaval sostenido en la vertiente. 280

Inmóvil catarata de turquesa.

Campana patriarcal de los dormidos.

Argolla de las nieves dominadas.

Hierro acostado sobre sus estatuas.

Inaccesible temporal cerrado. 285

Manos de puma, roca sanguinaria.

Torre sombrero, discusión de nieve.



Noche elevada en dedos y raíces.	
Ventanas de las nieblas, paloma endurecida.	
Planta nocturna, estatua de los truenos.	290
<b>Cordillera esencial, techo marino.</b>	
Arquitectura de águilas perdidas.	
Cuerda del cielo, abeja de la altura.	
Nivel sangriento, estrella construida.	
<b>Burbuja mineral, luna de cuarzo.</b>	295
<b>Serpiente andina, frente de amaranto.</b>	
<b>Cúpula del silencio, patria pura.</b>	
<b>Novia del mar, árbol de catedrales.</b>	
<b>Ramo de sal, cerezo de alas negras.</b>	
Dentadura nevada, trueno frío.	300
Luna arañada, piedra amenazante.	
Cabellera del frío, acción del aire.	
Volcán de manos, catarata oscura.	
<b>Ola de plata, dirección del tiempo. [36]</b>	

## X

<b>Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?</b>	305
<b>Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?</b>	
<b>Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?</b>	
Fuiste también el pedacito roto del hombre inconcluso, de águila vacía que por las calles de hoy, que por las huellas, que por las hojas del otoño muerto va machacando el alma hasta la tumba?	310
La pobre mano, el pie, la pobre vida...	
Loa días de la luz deshilachada en ti, como la lluvia	315

sobre las banderillas de la fiesta,  
dieron pétalo a pétalo de su alimento oscuro  
en la boca vacía?

Hambre, coral del hombre,  
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,  
hambre, subió tu raya de arrecife 320  
hasta estas altas torres desprendidas?

Yo te interrogo, sal de los caminos,  
muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,  
roer con un palito los estambres de piedra,  
subir todos los escalones del aire hasta el vacío, 325  
rascar la entraña hasta tocar el hombre.

Macchu Picchu, pusiste  
piedras en la piedra, y en la base, harapo?  
Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?  
Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo 330  
goterón de la sangre?

Devuélveme el esclavo que enterraste!  
Sacude de las tierras el pan duro  
del miserable, muéstrame los vestidos  
del siervo y su ventana. 335

Dime cómo durmió cuando vivía.  
Dime si fue su sueño  
ronco, entreabierto, como un hoyo negro  
hecho por la fatiga sobre el muro.  
El muro, el muro! Si sobre su sueño 340  
gravitó cada piso de piedra, y si cayó bajo ella  
como bajo una luna, con el sueño!

Antigua América, novia sumergida,  
también tus dedos, [37]  
al salir de la selva hacia el alto vacío de los dioses, 345  
bajo los estandartes nupciales de la luz y el decoro,  
mezclándose al trueno de los tambores y de las lanzas,  
también, también tus dedos,  
los que la rosa abstracta y la línea del frío, los  
que el pecho sangriento del nuevo cereal trasladaron 350  
hasta la tela de materia radiante, hasta las duras cavidades,  
también, también, América enterrada, guardaste en lo más bajo,  
en el amargo intestino, como un águila, el hambre?

## XI

A través del confuso esplendor,  
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano 355  
y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera,  
el viejo corazón del olvidado!  
Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que el mar,  
porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas,  
y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo 360  
con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.  
Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,  
la trascendente medida, las piedras del panal,  
y de la escuadra déjame hoy resbalar  
la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y cilicio. 365  
Cuando, como una herradura de élitros rojos, el cóndor  
furibundo  
me golpea las sienes en el orden del vuelo  
y el huracán de plumas carniceras barre el polvo sombrío  
de las escalinatas diagonales, no veo a la bestia veloz,

no veo el ciego ciclo de sus garras, 370  
veo el antiguo ser, servidor, el dormido  
en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre, mil  
mujeres,  
bajo la racha negra, negros de lluvia y noche,  
con la piedra pesada de la estatua:  
Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha, 375  
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,  
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,  
sube a nacer conmigo, hermano. [38]

## XII

Sube a nacer conmigo, hermano.  
Dame la mano desde la profunda 380  
zona de tu dolor diseminado.  
No volverás del fondo de las rocas.  
No volverás del tiempo subterráneo.  
No volverá tu voz endurecida.  
No volverán tus ojos taladrados. 385  
Mírame desde el fondo de la tierra,  
labrador, tejedor, pastor callado:  
domador de guanacos tutelares:  
albañil del andamio desafiado:  
aguador de las lágrimas andinas: 390  
joyero de los dedos machacados:  
agricultor temblando en la semilla:  
alfarero en tu greda derramado:  
traed a la copa de esta nueva vida  
vuestrs viejos dolores enterrados. 395  
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,

decidme: aquí fui castigado,  
porque la joya no brilló o la tierra  
no entregó a tiempo la piedra o el grano:  
señaladme la piedra en que caísteis 400

y la madera en que os crucificaron,  
encendedme los viejos pedernales,  
las viejas lámparas, los látigos pegados  
a través de los siglos en las llagas  
y las hachas de brillo ensangrentado. 405

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.

A través de la tierra juntad todos  
los silenciosos labios derramados  
y desde el fondo habladme toda esta larga noche,  
como si yo estuviera con vosotros anclado, 410

contadme todo, cadena a cadena,  
eslabón a eslabón, y paso a paso,  
afilad los cuchillos que guardasteis,  
ponedlos en mi pecho y en mi mano,  
como un río de rayos amarillos, 415

como un río de tigres enterrados,  
y dejadme llorar, horas, días, años,  
edades ciegas, siglos estelares.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza. [39]

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes. 420

Apagadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

## Anexo II

Entrevista a Claudio Parra, pianista de Los Jaivas.

## **Entrevista a Claudio Parra, Los Jaivas**

**Por Federico Eisner (FE)**

**Realizada el lunes 30 de junio entre las 20:30 y las 23 hrs en Santiago Centro.**

Después de dos o tres meses de seguimiento telefónico y coordinación de fechas, Claudio Parra (en adelante CP), me recibió en su domicilio en Santiago con el fin de realizar esta entrevista. La necesidad nace de mi investigación de tesis para la Maestría en Musicología en la Universidad de Chile, la cual trata como marco general sobre la musicalización de poesía, y como tema específico, el caso del disco *Alturas de Macchu Picchu*, presentado en 1981, en el cual Los Jaivas presentaron su versión musical del extenso poema de Pablo Neruda, publicado en 1950 dentro de su libro *Canto General*.

En su departamento, Claudio me recibió muy amablemente con una botella de vino y algo para comer. Fue una conversación abierta, en torno al periodo del disco, a los procesos de trabajo de la banda, a sus expectativas y a la repercusión que éste tuvo; complementando así la información ya recogida en 2004 por José Luis Valenzuela, en el documental *Macchu Picchu, Los Jaivas cuentan la historia*.<sup>1</sup>

Apenas expliqué un poco más mis intereses y mi enfoque, Claudio comenzó a reconstruir el relato, una vez más...

CP: Daniel Camino hizo la gestión para poder ir a Macchu Picchu, entonces nosotros estábamos viviendo en París después de nuestra estadía en Buenos Aires, entonces para nosotros volver a América era volver a Argentina, eso era para nosotros lo que estaba más fresco, más reciente, y además teníamos el contrato discográfico con la EMI Argentina, entonces la vuelta a Argentina era para nosotros lo importante, y en este caso estábamos motivados por el viaje a Macchu Picchu. Chile no estaba en el plan, salvo que nosotros éramos chilenos y que sí podíamos pasar, y en tiempos de dictadura más encima, tanto mejor. Pero lo que pasó fue que los peruanos dijeron que ellos no se sentían capaces de asumir la producción técnica de este trabajo. Entonces ellos dicen que nos consigamos otro canal de televisión que sea capaz de hacerlo, y ahí viene el contacto con Chile, hablamos con Canal 13 y se dieron las cosas así, y ahí se hizo esta coproducción. Canal 13 entra porque tenía las condiciones técnicas necesarias para hacerlo, y el canal peruano puso toda la producción, ellos se consiguieron los

---

<sup>1</sup> Valenzuela, J. L. (2004). *Macchu Picchu, Los Jaivas Cuentan La Historia*. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=bjKK-we2kLE>



aviones, y ellos se encargaron nada más que de hacer este making off<sup>2</sup>, que desgraciadamente se les perdió todo, si eso que tenemos ahí es un rescate que se hizo de unas cintas Betamax, que no sé de dónde salieron, yo me imagino que son los originales de alguna de las cámaras que estaban filmando. Pero yo me acuerdo cuando recién salió este documental en Perú hicieron un making off que era súper bonito, era muy completo, pero ese no tengo idea dónde está, yo fui al canal peruano y nadie tiene idea dónde está.

FE: El video es un producto muy especial, pero ¿qué fue lo que se transmitió?

CP: Fue un estelar de televisión. En el fondo lo que pasó es que el especial iba a ser Los Jaivas tocando, y Vargas Llosa presentando, ahora Javier Miranda entró porque el Canal 13 lo llevó como su presentador y él hizo la introducción para el Canal 13 finalmente, pero esa introducción no era necesaria para este video que ha quedado. Cuando se presentó el programa la primera vez salió todo, pero el mismo Canal 13 cuando lo repiten ya no pasan a Miranda, porque era lo de ese momento.

FE: No sé si alguna vez notaron o comentaron que Vargas Llosa no nombra nunca a Los Jaivas.

CP: Sabes que es normal, porque Daniel Camino fue el que invitó a Vargas Llosa. La historia la hemos contado muchas veces, que Camino llegó a nuestra casa allá en París un día que nosotros estábamos almorzando, y llegó con la idea de la cantata y él inventó que Vargas Llosa presentaba, que tenía que cantar Yma Sumac, y Chabuca Granda, que fue lo único que no pasó de todo el proyecto. Lo que le tiene que haber pasado a Vargas Llosa es que en ese momento él no nos conocía, y yo creo que su presentación es muy coherente, tiene todo un desarrollo, y quizás al final él debiera haber dicho algo de Los Jaivas, pero no nos conocía. En realidad nos conocimos antes porque Daniel Camino gestionó un encuentro en una pasada de Vargas Llosa por París en los tiempos que estábamos haciendo esto, y nos encontramos con él en el hotel donde estaba, pero fue “hola qué tal mucho gusto” y no más que eso. Yo creo que él no tenía los elementos para hablar y tampoco nunca tuvimos una reunión de producción para hablar y decir “esto es lo que vamos a hacer”, seguramente él ni debe haber escuchado la música, porque todo estaba pasando muy rápido. Nosotros mismos no sabíamos tocar la obra cuando llegamos a Macchu Picchu. En los conciertos que habíamos hecho previo al viaje a Macchu Picchu nos habíamos aprendido *Sube a nacer conmigo hermano*, era lo único que podíamos tocar fluidamente, y los demás

---

<sup>2</sup> Se refiere al material audiovisual extra tipo *making off* que se publicó en el disco y DVD “30 Años Alturas de Macchu Picchu”, Sony Music, 2011.

no los sabíamos. Al año siguiente, el '82 recién nosotros presentamos *Alturas de Macchu Picchu* en concierto, ahí lo aprendimos lo estudiamos y todo. Pero en ese momento era todo tan rápido, el encuentro con Daniel Camino fue en enero del '81 y nosotros terminamos de grabar en Macchu Picchu el 14 de septiembre del mismo año, fue todo demasiado rápido, entonces yo creo que Vargas Llosa no tuvo los medios, no nos encontramos, no hubo una reunión de producción artística por último, de contarnos lo que íbamos a hacer ni nada. Incluso en el mismo video ellos grabaron muchas cosas y después todo lo que se ve actualmente se montó acá en los estudios, y yo recuerdo haber ido a ese montaje a asistir un poco en la cosa musical, para que no fueran a poner, cuando estaba el solo de guitarra, las manos por cualquier parte, ese tipo de cosas, porque nadie conocía tan bien la obra, nosotros mismos tampoco, porque eso pasa, cuando uno hace una cosa uno la hace nomás y después empieza uno a digerirla y a conocerla más. A mí me pasa ahora transcribiendo las partituras que descubro cosas que nunca me había dado cuenta.

El año 2011 la municipalidad de Berlín eligió a Vargas Llosa para un premio que da anualmente en que escoge un autor vivo y regala a sus habitantes un libro de él, y como estaba todo este cuando de los 100 años de Macchu Picchu, nos invitaron a nosotros al acto. Entonces nos encontramos con Vargas Llosa en Berlín, y aunque nos habíamos encontrado antes, en esta ocasión Vargas Llosa sí habló de la música y de la obra. Esto fue después del aniversario de Macchu Picchu, que fue en julio, y lo de Berlín fue en octubre o noviembre, por ahí.

FE: Es muy simbólico para la recepción de la obra que los hayan invitado a ustedes a celebrar los 100 años de Macchu Picchu.

CP: Es que para Cusco significó algo especial, porque tuvimos una relación con Cusco, hemos dado conciertos, y la gente que estuvo en ese tiempo, algunos de ellos fueron los que gestionaron la invitación con las autoridades actuales. Ahí está el problema de Macchu Picchu, como lo que pasa en Rapanui, que no son los pascuenses lo que lo administran sino que es el gobierno central. Allá pasa lo mismo, Macchu Picchu es administrado por el gobierno central, por eso el evento que hubo fue todo organizado por Lima.

FE: Ustedes regresaban después de 6 años de afuera de Chile, ¿se han preguntado cómo fue posible que esto pasara en términos políticos?

CP: Eso es un misterio, pero es probable que haya sido una válvula de escape necesaria en ese

momento. Y quizás nosotros éramos los más adecuados porque no iban a invitar a Quilapallún o a Inti Illimani. Yo creo que se dio una instancia que fue aceptada digamos, a lo mejor algunos políticos de los más pensadores de la dictadura dijeron que sería bueno.

FE: ¿Nunca sintieron ustedes ningún problema o presión?

CP: No, ninguno, salvo cosas puntuales. En un concierto que hicimos en Talcahuano, los Carabineros fueron muy violentos, andaban a caballo empujando a la gente, cosas así, o el alcalde de Chillán no quiso que tocáramos en Chillán, pero nosotros pudimos hacer todo lo que hicimos. O sea el Caupolicán era increíble, fueron 3 conciertos donde se gritaban todas las consignas de la época de la Unidad Popular, y hubo un momento bien fuerte cuando estaba a punto de terminar el concierto entraron los Carabineros por todas las puertas a cuidar la salida para que no hubiesen desórdenes, y mientras iban entrando toda la gente les gritaba “asesinos, asesinos”.

Pasó que mientras estábamos nosotros en Chile vino Illapu también con la finalidad de hacer una gira, y a ellos los rechazaron, en el aeropuerto los devolvieron, y lo de ellos era un poco similar a la nuestro porque ellos se quedaron en Chile después del golpe y en una de sus giras simplemente se quedaron en Europa.

FE: Debes conocer el reportaje de Patricia Politzer de 1973. ¿Sintieron ustedes que en ese momento hubo una mala comprensión hacia ustedes de parte de la izquierda?

CP: Era el momento que se vivía en Chile que era muy especial. Estábamos totalmente polarizados, y era un enfrentamiento de la extrema izquierda con la extrema derecha, y entre medio había todo el espectro donde también había otras posibilidades, claro, los esotéricos, estaba Silo que tenía muchos seguidores, los hinduistas, el hippismo por otro lado, lo más psicodélico, el mundo estaba cambiando, pero todo eso es lo que ahora está, de ahí nacen los ecologistas, los humanistas, todos esos movimientos hoy ya se consolidaron, pero entonces estaba naciendo. Todo esto en medio de este enfrentamiento entre la izquierda y la derecha, y ambos exigían una definición, no había otra posibilidad, no tomar una posición era ser un irresponsable, entonces nosotros estábamos dentro de los irresponsables.

Hay un documental que hizo la Cineteca de la Universidad de Chile que se llama Descomedidos y Chascones, nosotros hicimos parte de la música para ese trabajo. Muestran un poco todas las tendencias que habían, van donde los hippies y le preguntan qué opinan del MIR, y viceversa y cosas así, y es

interesante lo que se registra allí.

FE: Respecto de Macchu Picchu en particular, ¿sabían ustedes o supieron después que habían un par de obras más hechas sobre *Alturas de Macchu Picchu*?

CP: Bueno, Theodorakis, pero que no usa nada de Alturas, pero Joan Baez tiene una versión de *Sube a nacer conmigo hermano* que la escuchamos en esa época me acuerdo. Pero es casi como recitar el poema con música de fondo, no me acuerdo bien cómo era, nosotros lo escuchamos por curiosidad, no era por tratar de buscar ideas ni nada de eso.

FE: Yo tengo identificado, anterior al disco de Los Jaivas, un tema de Víctor Heredia, que se llama Sube Conmigo Amor Americano, y hay una obra de Becerra a la cual todavía no he podido tener acceso, pero según Rodrigo Torres, está la partitura, que se tocó en el Canal de la Universidad de Chile, y que al parecer Becerra hizo una obra para todo el texto, algo muy extenso, con recitativo, con solos, con coro, etc. ¿Sabían algo de eso?

CP: No para nada, pero debe ser entonces de cuando Becerra vivía en Chile, o sea de antes del 73, y por lo que me dices debe ser como una cantata, pero no teníamos idea. Nosotros conocimos a Becerra en Alemania, cerca de Hamburgo vivía él, y cuando íbamos para allá lo íbamos a visitar a su casa, y él vino a Paris a nuestra casa también, asistió a alguno de nuestros conciertos, había una relación con él, pero nunca se habló, nunca lo comentamos, pero debe ser porque me parece que toda la relación con Becerra fue anterior a Macchu Picchu.

FE: ¿Sientes que el disco significó un cambio en su forma de trabajo?

CP: No fijate, yo diría que es la culminación, es la cúspide del lenguaje. Esas dos obras, *Obras de Violeta Parra*, que es un año anterior, y *Alturas de Macchu Picchu*. Porque yo diría que la historia empieza con la improvisación, que es como renacer, el volver a la edad de piedra, descubrir todo de nuevo, descubrirnos nosotros mismos, descubrir la música, y a través de la improvisación se siente un poco eso. Esto está en los discos de *La Vorágine*. Partimos con una improvisación completamente libre, sin parámetros, todo era posible, y de ahí poco a poco fuimos descubriendo cosas que se fueron quedando, otras que fueron saliendo, y así fuimos descubriendo el lenguaje. Y después empezamos a hacer canciones, de la improvisación pasamos a la composición, cuando ya el lenguaje lo empezamos a

dominar y a conocer, y empezamos a componer las primeras canciones, *Todos juntos*, *Mira niñita*, pero siempre habían temas instrumentales como *Los caminos que se abren*, o improvisaciones, en nuestros primeros discos siempre hay improvisaciones, o temas instrumentales largos donde nosotros queríamos rescatar el clima que se lograba en las improvisaciones. Y bueno, vamos avanzando, viene la estadía en Argentina, grabamos el disco *El Indio, Canción del Sur*, y el lenguaje se va cada vez más enriqueciendo, engrandeciendo y también asentando, hasta llegar a *Obras de Violeta Parra y Alturas*, que es cuando ya se instala una forma bien sólida.

FE: Entonces sientes que fue natural dentro de lo que se venía desarrollando en ustedes.

CP: Claro, porque fijate que los primeros temas como *Todos Juntos*, nosotros llegábamos al estudio con la idea. Lo habíamos ensayado y le dábamos unas tres vueltas, sabíamos más o menos la estructura que queríamos darle, pero en el estudio se improvisaba, lo tocábamos y como quedaba era finalmente el tema. El que todos conocen ahora es el que quedó en el estudio, y para nosotros también es lo mismo porque tenemos que aprenderlo de esa manera. Las primeras versiones que tenemos en vivo de *Todos Juntos* eran eternas, los solos de guitarra no paraban nunca, por ejemplo. Fuimos aprendiendo a manejar la composición hasta el punto de llegar a *Obras de Violeta Parra y Alturas de Macchu Picchu*, que son partituras, es decir, ahí ya no había nada de improvisación, todo estaba escrito. En el caso de *Obras de Violeta Parra* nosotros nos propusimos que no hubiera ningún doblaje, que lo pudiéramos tocar nosotros solos los cinco sin ayuda de nadie. En *Alturas de Macchu Picchu* hay algunos doblajes, pero muy pocos. Pero esos temas los tocábamos exactamente igual siempre, ya estaba totalmente definido, o sea, había una partitura, ya habíamos pasado de la improvisación a esta composición totalmente definida.

FE: Aunque por lo que explica Alquinta en el documental de Valenzuela, *Águila Sideral* nacería de una improvisación, o sea que el método puede ser improvisativo.

CP: Hasta el día de hoy. Siempre que nosotros vamos a enfrentar un nuevo trabajo de creación utilizamos la improvisación y una grabadora, y ahí vamos rescatando las ideas.

FE: En particular de los siete temas del disco algún otro tema nace improvisando también.

CP: Yo diría que sí, es que en el trabajo de nosotros, en general, a lo que hemos llegado es a trabajar en

base a ideas. Nosotros siempre vamos grabando y salen ideas, o si alguien trae una idea preestablecida, la empezamos trabajar, y cada uno la desarrolla en su instrumento, en su manera, y la tocamos uno hora, dos horas, lo mismo y vamos grabando, entonces así va adquiriendo forma, y después la estructura que es donde entra ya la composición propiamente tal.

FE: En el documental cuentan que fueron seleccionando textos y probando. ¿Cómo fue esa ida y vuelta?

CP: Al principio cuando comenzamos a trabajar no teníamos claro nada, ni siquiera teníamos claro si íbamos a cantar. Existía la posibilidad de no cantar nada, simplemente tomar la idea como en un poema sinfónico, como en la música programática. Que al principio eso era lo más accesible, porque musicalizar un poema todavía no lo habíamos hecho. Hasta el momento no habíamos hecho nada de eso, porque Eduardo, el poeta del grupo siempre tuvo la poesía como paralela, aunque él de repente hacia los textos, pero generalmente los textos estaban adaptados a una melodía que ya existía. Esta era la primera vez que nosotros tomábamos un poema que no se podía cambiar, si lo íbamos a usar era así.

FE: ¿Y hay algún material que no haya quedado, que lo hayan desechado?

CP: No, porque el tema de Albertito, Del Aire al Aire, que da la patada inicial, era un tema instrumental, entonces se estaba cumpliendo que iba a ser una obra instrumental. Nosotros en cada grabación tenemos un cuaderno donde llevamos la bitácora de la grabación, como esto que ves acá, que es un esquema de cada canción, la estructura y los instrumentos que van participando en cada momento de la estructura. No son esquemas proporcionales, pero sí representan más o menos las duraciones. Este cuaderno es grupal, porque yo soy generalmente el que lleva los archivos.<sup>3</sup>

Con relación a la decisión de si cantábamos o no cantábamos, pasó que Daniel Camino nos mandó el libro desde Lima, una versión bilingüe en inglés, y lo fotocopiamos y andábamos cada uno con una copia. Justo el '81 fue un año de muchas giras, anduvimos en Europa por todos lados, de hecho por eso los primeros temas los grabamos en Alemania, porque aprovechamos que teníamos ahí unos días libres, contratamos un estudio y grabamos. Como viajábamos por tierra, con un camión que llevaba los instrumentos, y una Convi en la que íbamos todos juntos, ahí aprovechábamos de ir discutiendo y

---

<sup>3</sup> Claudio Parra me permite hojear un cuaderno formato A4 aproximadamente, con renglones caligráficos, que es la bitácora de *Alturas de Macchu Picchu*. Fue un momento de gran emoción para mí en la entrevista, pues no tenía idea de la existencia de dicho valioso material. Pude observar detalladas descripciones, y esquemas temporales completos de los temas. Claudio accedió a permitirme volver a digitalizar el cuaderno en una próxima oportunidad.

conversábamos, intercambiando ideas de lo que se ocurría a cada uno, y cuando llegábamos a los conciertos, en las pruebas de sonido aprovechábamos de tocar un poco las ideas que iban saliendo.

FE: Un tema interesante es el del paseo de los estilos musicales por los que se pasean en el disco.

CP: En ese sentido nosotros consideramos que como esto era en Perú, en el altiplano, no íbamos a tomar solamente ritmos de esa región, utilizamos todo el lenguaje abiertamente. Tampoco fue una discusión, nosotros lo hacemos así normalmente, por eso el disco comienza con trutrukas, y hay joropo que no corresponde a la región, pero bien lo dice Vargas Llosa cuando habla del pasado común americano.

FE: Cada uno de estos estilos trae su carga cultural, y eclosiona con un texto, y cada tema sería muy diferente si se hubiera musicalizado con otro ritmo o con otra armonía.

CP: Justamente, el primer tema es *Del Aire al Aire*, el tema de Alberto. Después vino el análisis del poema, nos hizo ver que del Canto II al VI, son los que hablan de la muerte, entonces nosotros sabíamos que eso era un gran tema, pero después el caso de *Amor Americano*, sabíamos que era un tema, para nosotros era el más folklórico de alguna manera, lo sentimos así. Ahora, el caso de *Sube a nacer conmigo hermano*, empezando por el texto sabíamos que era un 6/8, por la acentuación del texto, y un día cuando estábamos viendo cuál podía ser la base, Eduardo se sienta al piano y dice “tiene que ser una cosa como esta” y se pone a tocar algo como lo siguiente<sup>4</sup>, incluso en este mismo tono que es Mi bemol que es la tonalidad del tema, y ahí quedó, partimos de eso y Gato se puso a cantar encima y salió muy rápido. Después encontramos la secuencia armónica, que lo que descubrió Shantal<sup>5</sup> en la transcripción, es que parece súper simple porque son tres acordes nomás, pero es muy compleja porque no van siempre los mismos acordes dando vuelta, sino que de repente son tres y de repente son dos, un poco caprichosamente.

FE: ¿Crees que eso tiene que ver con el texto?

CP: Yo creo que sí, todo eso es intuitivo, no tiene mucho análisis, porque ahora cuando uno hace el análisis empieza a descubrir la complejidad, al principio uno toca nomás. Y también Eduardo que no

<sup>4</sup> Claudio Parra toca al piano como demostración los primeros acordes del tema.

<sup>5</sup> Shantal Andrada es recientemente egresada de Licenciatura en Música en la Universidad de Valparaíso, quien realizó como tesis de grado la transcripción del disco completo.

tiene una formación académica, como los demás que pueden escribir y leer música, pero no tienen una formación, y eso en la improvisación sobre todo se nota, son más intuitivos. Entonces Eduardo, por ejemplo, hace este solo que todos se equivocan (Claudio toca el comienzo del solo de *Sube a nacer conmigo hermano*), porque lo más normal es que se haga la octava, pero Eduardo hace la séptima, y nosotros nos damos cuenta que los que lo sacan de oído no se dan cuenta que es un Si natural y no es un Si bemol.

En el caso de la poderosa muerte, nosotros tenemos lo que yo llamo el Archivo de Inspiraciones. Cada vez que alguien tiene una idea por ahí, en auto o en una micro, y comienza a cantar para no olvidarse, lo anotamos en un pedazo de papel y eso queda guardado como un material, u otras veces estamos en la casa y se graba. Entonces una vez cuando estábamos trabajando para *La Poderosa Muerte*, encontramos en las anotaciones que estaba esto (Claudio comienza a tocar el piano inicial del tema *La Poderosa Muerte*, arpegio mano izquierda y melodía mano derecha), eso estaba anotado y decía “piano” que era el arpegio y la melodía decía “quenas”, y decía “trutruka” y salía una melodía haciendo unas notas largas, pero era eso nomás, una hoja con una principal nada más, y a partir de ahí construimos todo el tema.

El otro tema es *Antigua América*, que tiene una historia muy curiosa, porque en el tiempo que nosotros vivíamos en Buenos Aires, un amigo nuestro un fotógrafo porteño amigo nuestro, Uberto Sagramosa, que editó un libro hace poco con fotos del rock, también cineasta, quería hacer una película, esto era en 1976, faltaban cinco años todavía para hacer Macchu Picchu. Él quería hacer una película sobre el viaje a Macchu Picchu por el camino del Inca, la película se llamaba *Caminos*, tenía todo el guión, y había un productor peruano que le iba a producir la película, y Uberto nos pidió a nosotros que hiciéramos la música, nos contó el argumento que era el viaje por el camino del Inca, y el mochilero iba y de repente se encontraba con una corte incaica, como que se transportaba en el tiempo. Nosotros hicimos la música y había un momento en que había que hacer una música para las ruinas. La música de esa película se hizo, está grabada y todo, pero la película no, se hizo solo la música y nunca la hemos publicado, pero los temas son cortos, son como pedazos o ideas para ambientar algunas cosas. Y resulta que el productor de esta película finalmente era Daniel Camino, y la película se llamaba *Caminos* (risas). Entonces nosotros hicimos el tema ruinas (Claudio busca entre una pila de discos compactos y se va a su habitación a colocarlo en un reproductor, y va comentando algunos tracks). Al mochilero se le aparecían cosas, pero estos son toques de trutruka nomás, hay como cincuenta (vuelve a su habitación a adelantar las pistas, la voz de un hombre argentino va anunciando distintas tomas, y suenan trutrukas, otros vientos de madera, gritos, platos de batería, Claudio se detiene en un track cuando comienza a sonar una introducción de guitarra). Se supone que este era el tema de la película,



esa guitarra puede ser Gato, pero puede ser Pájaro Canzani también que estaba en ese tiempo. No, por la forma de tocar es Gato (el tema sigue sonando y comienza una melodía de zampoña con evidentes rasgos andinos).

FE: Qué interesante que ya tenían una semilla previa, no sé si lo ven como una coincidencia.

CP: Es una coincidencia sí. Pero voy a pasar al tema que quiero llegar (Claudio nuevamente se levanta a cambiar de track y la voz del controlador argentino dice “corte incaica toma uno”). Este tema es para cuando se le aparece la corte incaica, lo hemos ocupado en algunas grabaciones que había en que Gabriel salía con una máscara de diablo y una bola de cristal para entrar al escenario, usábamos este tema como música de fondo.

FE: Como en la versión del DVD de los 30 años de Alturas, en que los distintos menús del disco están unidos por unos ambientes sonoros que no parecen ser parte del disco.

CP: Sí, son parte del disco, son la multipista, son algunos instrumentos aislados, ya que para este disco se conservan las cintas a 24 canales, (Claudio vuelve a adelantar el disco y la voz del controlador argentino dice “número 17, primera versión toma 1”, suena un bloque de quenás y zampoñas con una melodía muy similar a ciertos pasajes de *Antigua América*). Este es el tema *Ruinas*, esta fue la fuente para *Antigua América*, nos acordamos de este tema y de las ruinas y todo, y tomamos esta idea.

FE: *Antigua América* es interesante porque es casi la opción sin texto, tiene tres versos nada más.

CP: Claro, es que justamente las preguntas, yo creo que lo que más nos interesó de los textos fueron las preguntas, lo que queda a que el auditor se responda. Ese es un análisis que estoy haciendo ahora, no es consciente, no lo dijimos en ese momento, pero me da la impresión de que en *Antigua América*, ahí estaba toda la esencia, en esa pregunta: “¿Piedra en la piedra el hombre dónde estuvo?” Y lo otro que me di cuenta ahora haciendo la transcripción con Shantal, para poner las indicaciones técnicas o de carácter, en el principio de *Antigua América*, toda esta parte (Claudio toca las rápidas notas al piano de la introducción del tema), ¿sabes qué le pusimos?, “deshabitado”, porque me di cuenta de que todo el tema como que no tiene presencia humana, porque aquí no puedes hacer nada expresivo, buscarle un sentido (vuelve a tocar los mismos rápidos motivos del piano), y cuando pasa algo (toca ahora el motivo de la mano izquierda), los bloques, las piedras, y se queda en eso, después cuando hay un

cambio es cuando pasa al clavecín, y en el video aparecen las imágenes del Cusco, pero sabes que eso lo descubrió Reynaldo Sepúlveda, nosotros no lo hicimos consciente, y esto cuando lo ensayábamos lo tocábamos con piano, pero el clavecín lo encontramos en el estudio de grabación porque estaba ahí, y lo usamos, también de una forma intuitiva, pero resulta que todo tiene que ver, porque el clavecín le pone la parte colonial. Y luego entra la quena con el Fender Rhodes que teníamos en ese tiempo que era un piano medio cristalino, y le llamamos la quena de cristal, y claro, es mineral, todo era un mundo mineral, salvo la cosa colonial, había algo colonial que lo descubrió Sepúlveda cuando puso las imágenes del Cusco, de las iglesias, la presencia del invasor finalmente, de la cultura invasora que venía llegando. Y finalmente el tema tiene una connotación humana después de la pregunta, porque el primer huayno es bien estático, todavía es inhumano (Claudio interpreta el rápido huayno que concluye con el canto coral de la pregunta), pero recién aparece la humanidad después de la pregunta cuando llega ese segundo huayno que es con la guitarra eléctrica (Claudio interpreta ahora al piano el solo de guitarra del final del tema), ahí uno siente recién que hay una presencia humana, que hay expresión y expresividad, pero es una análisis que lo hago ahora, la semana pasada, porque escribiendo las partituras he descubierto todas estas cosas.

FE: ¿Cuándo Alberto les deja Del Aire al Aire, él tenía idea del proyecto?

CP: No, para nada, porque Alberto se fue el año 80, estábamos trabajando *Obras de Violeta Parra*, faltaban todavía 6 meses para que viniera Daniel Camino. Alberto grabó el solo con el técnico de sonido, y el se fue a vivir a California, y lo dejó como una especie de regalo, pero fue después que Eduardo descubrió que corresponde perfectamente con el proyecto.

FE: ¿Me podrías comentar un poco más sobre la selección del texto?

CP: Me acuerdo bien que dijimos que en algún momento tiene que decirse Macchu Picchu, y encontramos cuando dice “hasta ti Macchu Picchu”.

FE: ¿Y sientes que en esa parte de *La Poderosa Muerte*, el texto los llevó a lo heterorrítmico?

CP: Sí, haciendo la transcripción me he dado cuenta, porque los metros se van adaptando al texto, hay seis cuartos, después un cuatro cuartos, un siete octavos entre medio cuando uno queda atravesado, o sea el texto mandó la rítmica.

FE: Al no ser una poesía métrica ni rimada, se supone que era una poesía difícil de musicalizar,

CP: Depende, el caso de *Sube a nacer no es tan difícil*, el seis octavos le caía justo, en cambio en *La Poderosa Muerte*, al hacer la transcripción yo me di cuenta de que es muy difícil cuadrarlo, entonces le pusimos “cuasi recitativo”, porque cuando lo interpretamos en vivo yo tengo que ir siguiendo a Mario, ‘yo tengo que ir buscando los acentos, y esperarlo un poco, a veces me alargo porque no es tan cuadrado. En el disco está más cuadrado, porque como no grabamos todo junto, uno está obligado a cuadrar las cosas, pero cuando lo hacemos en vivo está la libertad y pasan esas cosas, y yo tengo que ir siguiendo a Mario.

FE: Es interesante porque en ese tema que es tan largo habrían parte un poco más libres y otras que tienen que ser bastante exactas

CP: Claro el caso de “Entonces en la escala de la tierra he subido”, ese es muy preciso, pero dentro de su precisión es muy irregular, con compases de siete octavos, la parte que se canta en quintas y octavas, vamos adaptando la armonía al momento justo cuando vamos a tocar, por donde va pasando la melodía, ese acorde hacemos, por lo que tuve que aprenderme unas secuencias armónicas bien curiosas.

FE: Mario Mutis dice que cuando fueron a Macchu Picchu se preguntaban si habían sido capaces de captar la esencia de la poesía y la esencia del lugar Macchu Picchu, ¿cuál esencia crees que es la que ustedes pudieron captar?

CP: Es que nosotros sí conocíamos el lugar, porque estaba esta tía que era la hermana gemela de mi mamá, muy cercana nosotros. Ella tuvo un romance con un arqueólogo alemán que fue quien la invitó a Macchu Picchu, y después a Isla de Pascua. Esto debe haber sido el año cincuenta, muy poco tiempo después de que Neruda visitara Cusco, yo creo. Ella fue a la primera persona a la que yo había oído hablar de Macchu Picchu. Después cuando nosotros estábamos haciendo el trabajo, ya todos sabíamos lo que era; mucho menos turístico de lo que es ahora. Cuando fuimos el '81 era nada que ver que cuando fuimos el 2011. De hecho Aguas Calientes ya no existe, se transformó en Macchu Picchu pueblo, lleno de hoteles, restaurantes y bancos. El '81 era un poblado, pasaba el tres por el medio, como

---

6 Mario Mutis, bajista fundador de Los Jaivas, canta actualmente gran parte de lo que cantaba el vocalista original, Eduardo “Gato” Alquinta, fallecido el año 2003.

las ciudades de cowboys, la línea del tres era lo más y las casas a los costados.

FE: Respecto al americanismo en Neruda hay varias visiones. Algunas visiones más apegados al comunismo que otras. ¿Cómo se relacionan con esas diferentes miradas del americanismo?

CP: Eso está en nosotros, es parte de nuestro lenguaje, es lo que tratamos de transmitir. El mestizaje para nosotros es un momento crucial de lo que es nuestra cultura, lo vas a ver tratado en muchos temas nuestros. En la introducción que hacemos de *Arauco tiene una pena*, es el encuentro de las dos culturas, la trutruka, el órgano, y después hay una batalla, nosotros somos producto de esa mezcla que tuvo que pasar por un momento sangriento potente, muy fuerte. Y todo el continente americano es igual, lo dice Vargas Llosa, el pasado común americano, en América del Norte es lo mismo.

FE: Quizás ustedes hicieron algo sorprendente, algo que tal vez no se esperaba sobre esta obra tan solemne, que quizás inspiraba a los músicos más académicos o a lo más sinfónico. ¿Lo han visto así?

CP: A decir verdad, nosotros nunca pensamos que iba a trascender, para nosotros era un trabajo más, era nuestro trabajo de ese momento, teníamos una motivación afortunadamente para hacer una creación; nunca lo proyectamos, no pensamos qué iba a pasar después. No había expectativas, para nosotros ir a Macchu Picchu era increíble, eso era lo máximo. No nos dábamos cuenta de todo lo que podía pasar, no lo imaginábamos, ni tampoco estaba dentro de nuestros planes que pasara algo. El hecho de volver a América a tocar era interesante porque habían pasado cuatro años. Llegamos a Buenos Aires, y la cosa había crecido. Antes de irnos habíamos hecho un Teatro Coliseo para la despedida, pero volvimos e hicimos tres Obras, que es un gimnasio inmenso, eso para nosotros era lo importante.

FE: ¿Sientes que esa relación con Argentina siguió?

CP: Siguió pero desgraciadamente nosotros no la supimos cultivar, la dejamos un poco abandonada. Nosotros vamos a Buenos Aires, por ejemplo el año pasado, y siempre va a haber un público, pero no se renovó con el público más joven como pasó aquí en Chile. Porque cuando vinimos el 95 con el disco *Hijos de la Tierra*, los jóvenes chilenos no sabían mucho de Los Jaivas, ahí recién nos empezaron a descubrir, con Juanita como baterista y con el video polémico de la canción *Hijos de la Tierra*,<sup>7</sup> que

---

7 Videoclip en que los músicos aparecen participando de una suerte de Última Cena, 1995.

servió mucho para relacionarnos con los jóvenes de ese momento.

FE: Sobre el video de Macchu Picchu, las ideas como el diablo suelto que hace Gabriel, o “Gato” tocando allá arriba a contraluz, ¿cómo surgen?

CP: Yo recuerdo que Gabriel se posesionó de ese personaje, él lo quería hacer de todas maneras. Eran cosas que se nos iban ocurriendo ahí, era un trabajo colectivo, no se fue con un guión. De hecho nos quedamos más tiempo de lo previsto, nos tuvimos que quedar en Aguas Calientes en un alojamiento muy humilde, porque la Hostería que nos había conseguido la producción no tenía más días disponibles para nosotros.

FE: Es interesante como para a los países andinos, la música chilena de esa época los marcó mucho, Inti, Illapu, Quilapallún.

CP: Así es. Con la Chanson Francaise descubrí una cosa. Francia no tiene un ritmo propio, salvo el vals tocado con acordeón, pero eso es vienés. Hay un ritmo que se llama la “Javá”, que bailan para el 14 de julio y las fiestas populares, eso sería lo más típico francés, pero no hay algo como la samba. Pero resulta que Francia adoptó ritmos de todas partes, e hizo un género que se llama la Canción Francesa, que no tiene un ritmo propio, pero lo que sí la caracteriza es el todo, la sonoridad y por supuesto los textos que son lo más importante. Con Chile ha pasado más o menos lo mismo, porque si bien es cierto, la cueca lo más típico chileno, todos los grupos que han desarrollado lo que actualmente consideramos que es la música chilena, son casi puros ritmos adoptados. Si tú ves a Inti Illimani, toca de todo, música caribeña, joropo, y lo mismo pasa con nosotros. En este momento tú dices música chilena, pero rítmicamente, puede venir de otro lado. Una vez vino Piazzola a Chile, y le preguntaron en una entrevista que dio, le preguntaron qué opinaba de Los Jaivas; Piazzola respondió: cuando escucho a Los Jaivas, no escucho a Chile.

### Anexo III

Bitacora original de grabación del disco

*Alturas de Macchu Picchu.*

## DEL AIRE AL AIRE

(preludio instrumental)

duración: 2'14

1er canto del poema "Alturas de Macchu Picchu".

(Alberto Ledo)

Única compuesta por Albertito pocos días antes de dejar la casa y partir a USA (Julio 80).

Éste tema fue la partida e inspiración para todo el resto del trabajo e inmediatamente fue descubierto que correspondía exactamente al espíritu del 1er canto ("del aire al aire")...

\* (~~Nota~~) Decidimos con Daniel que es posible utilizar la maquette que grabó Dominique en la casa. Por lo tanto no haremos una nueva grabación...

DEL AIRE AL AIRE:

ZAMPOÑA

TRUTRUCA

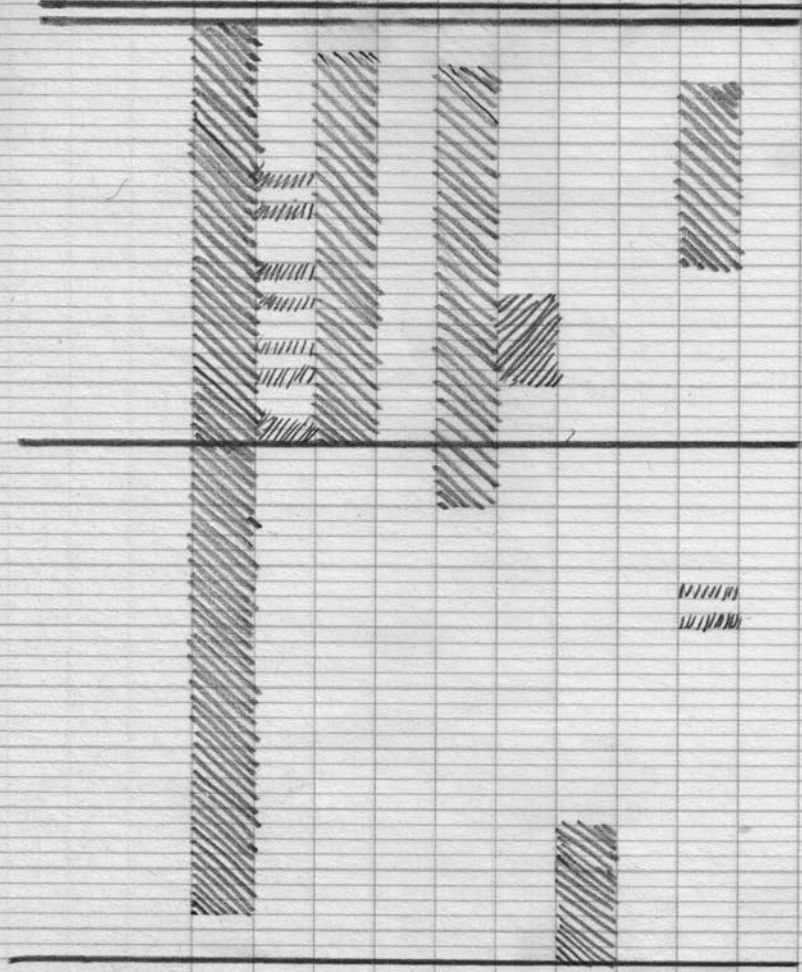
TROMPE

BOMBO LEGÜERO

CASCABELES

PAJARITOS

VOZ





AMOR AMERICANO: (veneda - jivas) 8ª canto del folclore "Alturas de Wacchu-Pichu"

(Huayla) duración: ~~5:15~~ 5:15 Música compuesta en Junio - Julio 1981

22 T 21 7  
SUBE CONMIGO, AMOR AMERICANO  
22 BESA CONMIGO LAS PIEDRAS SECRETAS.  
LA PLATA TORRENCIAL DEL URUBAMBA  
HACE VOLAR EL POLVO A SU COPA AMARILLA.  
VUELA EL VACÍO DE LA ENREDADERA,  
LA PLANTA PÉTREA, LA GUINALDA DURA  
SOBRE EL SILENCIO DEL CAJÓN SERRANO. 21

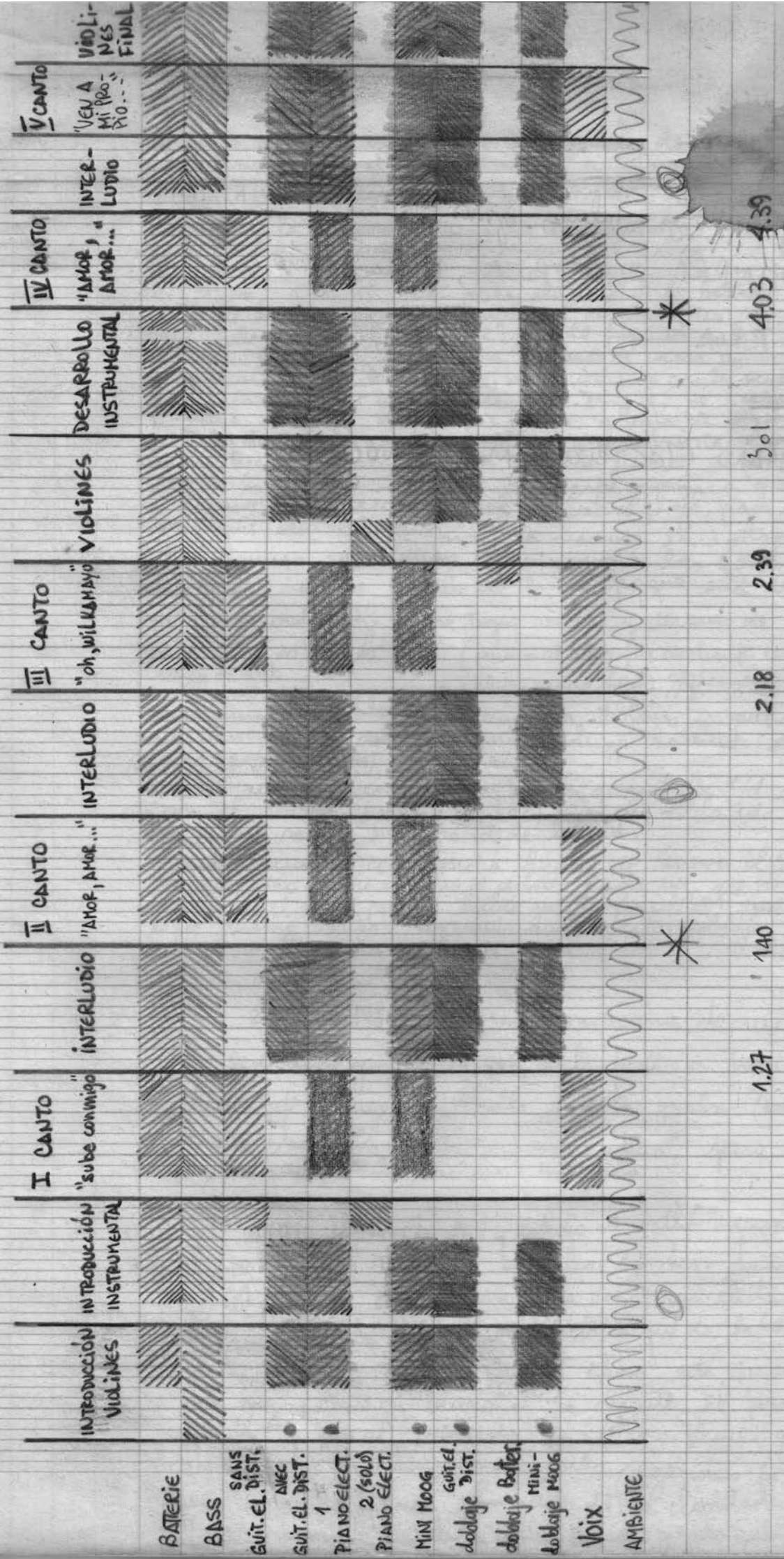
AMOR, AMOR, HASTA LA NOCHE ABRUPTA,  
DESDE EL SONORO PERENAL ANDINO,  
HACIA LA AURORA DE RODILLAS ROJAS,  
CONTEMPLA EL HIJO CIEGO DE LA NIEVE.

22 OH, WILKAMAYU DE SONOROS HILOS,  
CUANDO ROMPES TUS TRUENOS LINEALES  
EN BLANCA ESPUMA, COMO HERIDA NIEVE,  
CUANDO TU VENDAVAL ACBANTILADO  
21 [CANTA Y CASTIGA] DESPERTANDO AL CIELO,  
QUE IDIOMA TRAES A LA OREJA APENAS  
22 DESARRAIGADA DE TU ESPUMA ANDINA?

AMOR, AMOR NO TOQUES LA FRONTERA,  
NI ADORES LA CABEZA SUMERGIDA: } 22  
DEJA QUE EL TIEMPO CUMPLA SU ESTATURA  
EN TU SALÓN DE MANANTIALES ROTOS,  
21 Y, ENTRÉ EL AGUA VELOZ Y LAS MURALLAS,  
RECÓGE EL AIRE DEL DESFILADERO,  
LAS PARALELAS LÁMINAS DEL VIENTO,  
EL CANAL CIEGO DE LAS CORDILLERAS, } 22  
21 EL ÁSPERO SALUDO DEL ROCÍO,  
22 Y SUBE, FLORA FLOR, POR LA ESPESURA,  
22 PISANDO LA SERPIENTE DESPENADA.

21 VEN A MI PROPIO SER, AL ALBA MÍA,  
21 HASTA LAS SOLEDADES [CORONADAS.] 22  
21 EL REINO MUERTO VIVE TODAVÍA.

AMOR AMERICANO:



BATERIE  
 BASS  
 SANS  
 GUIT. EL. DIST.  
 AVEC  
 GUIT. EL. DIST.  
 1  
 PIANO ELECT.  
 2 (SOLO)  
 PIANO ELECT.  
 MINI MOOG  
 GUIT. EL.  
 DOUBLAGE DIST.  
 DOUBLAGE BATERIE  
 MINI-MOOG  
 DOUBLAGE MOOG  
 VOIX  
 AMBIENTE

ÁGUILA SIDERAL: (meruda-jaiwas) IX canto del poema "alturas de Macchu-Pichu"  
(canción) (Música compuesta en Enero - febrero 1981)

duración: 5' 21<sup>13</sup> (versión Pathé-Marconi) 15

ÁGUILA SIDERAL, VIÑA DE BRUMA.  
BASTIÓN PERDIDO, GUITARRA CIEGA. } or 21

ÁGUILA SIDERAL.

1 CINTURÓN ESTRELLADO, PAN SOLEMNE.  
SERPIENTE MINERAL, ROSA DE PIEDRA. } 3

16 CORDILLERA ESENCIAL, TECHO MARINO.  
CÚPULA DEL SILENCIO, PATRIA PURA.  
RAMO DE SAL, CEREZO DE ALAS NEGRAS.  
OLA DE PLATA, DIRECCIÓN DEL TIEMPO.

1 ÁGUILA SIDERAL

16 SERPIENTE ANDINA

1 ÁGUILA SIDERAL

16 LUNA DE CUARZO

1 ÁGUILA SIDERAL

16 NOVIA DEL MAR

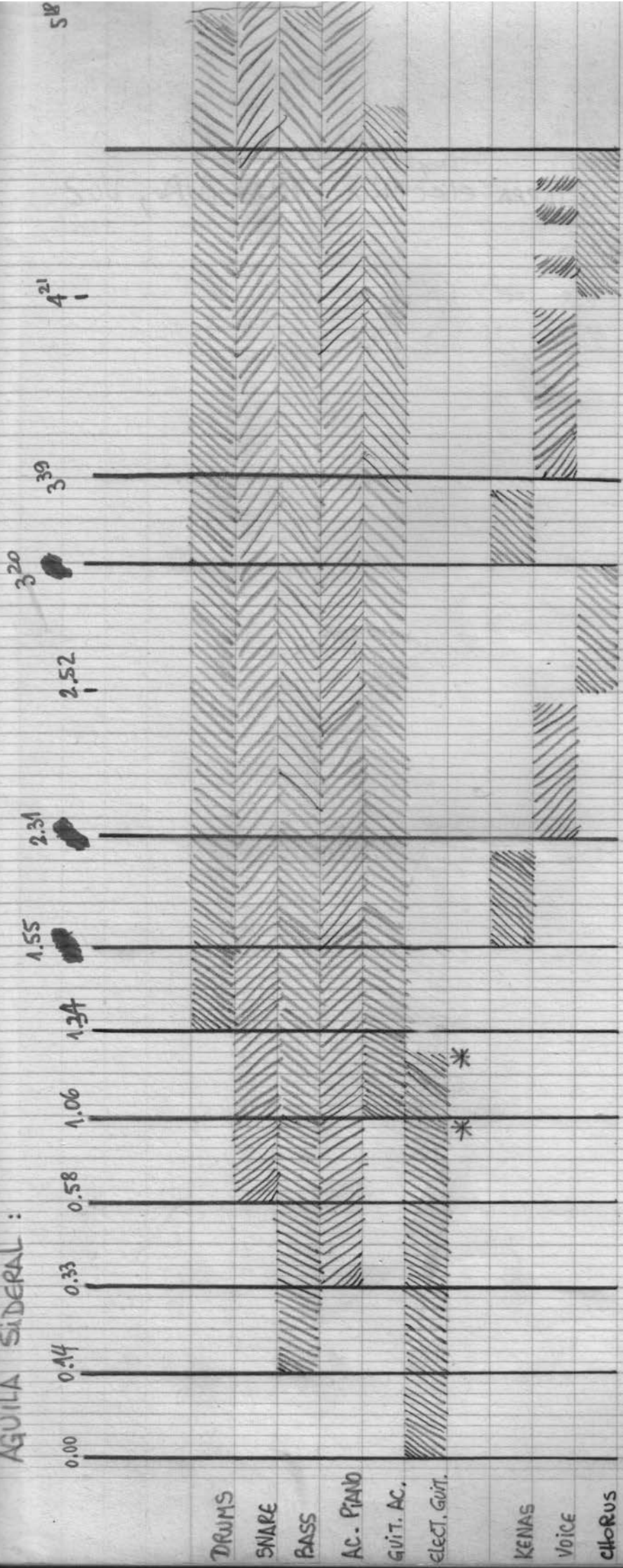
3 ÁGUILA SIDERAL

3 ÁGUILA SIDERAL

21

200 → 16

ÁGUILA SIDERAL :



nota: la guitarra electrica se prolongó de \* → \* en los 2 púntos de la voz

# ANTIQUA AMÉRICA : $\bar{x}$ canto del poema "Alturas de Macchu Picchu"

(desarrollo instrumental  
con diferentes ritmos  
principalmente huayno  
un poco de canto tratado  
como un instrumento más)

(meruda - jivas)

duración:

Este tema viene de un trabajo realizado en el taller <sup>en Chátway,</sup> en enero - febrero del 78 para el proyecto "al servicio ----" y aquí hemos reunido varios <sup>principales</sup> parajes <sup>principalmente</sup> el huayno, que a su vez vienen del tema "Mundo" <sup>que pertenece</sup> a la música de la película "Calino" (de Uberto, Buenos Aires, 76), que fue justamente a través de la cual conocimos, o mejor dicho, nos conoció musicalmente Daniel Camino...

PIEDRA EN LA PIEDRA, EL HOMBRE, DONDE ESTUVO ?

AIRE EN EL AIRE, EL HOMBRE, DONDE ESTUVO ?

TIEMPO EN EL TIEMPO, EL HOMBRE, DONDE ESTUVO ?

ANTIGUA AMÉRICA:

0.00

ZAM-  
PONAS

SOLO  
ZAM-  
PO-  
ÑAS

I DESARROLLO  
(PIANO)

I  
TRANSICIÓN  
MODULANTE  
(SUBIDA)

I HUAYNO  
en mi ♭

VOCES  
(CORO)  
"PIEDRA EN..."

II  
TRANSICIÓN  
MODULAN-  
TE  
(SUBIDA)

II HUAYNO  
en mi

BATTERIE

BASS

BOMBO LEGÜERO

PIANO

PIANO ELEC.

MINI-MOOG

CLAVECIN 1

CLAVECIN 2

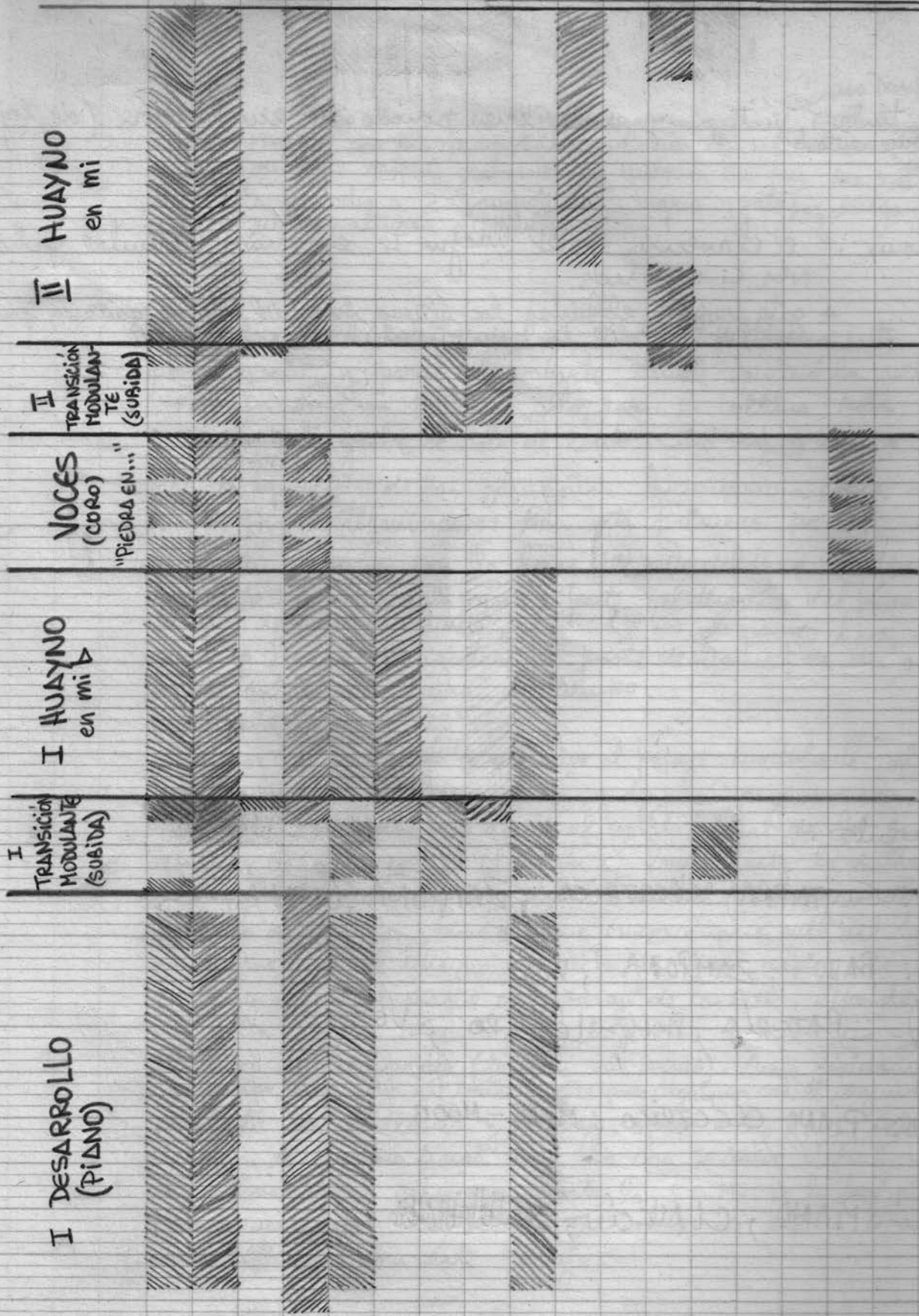
SANS  
GUIT. EL. DIST.

GUIT. EL. AVEC

ZAMPOÑAS

QUEÑAS

CORUS (VOIX)  
3



# SUBE A NACER CONMIGO HERMANO: (Merceda-jawas)

(empieza de Joloto)

20 y último canto del poema "Alturas de Mucchu-Picchu"

duración: 4' 48"

Música compuesta en abril-mayo 1981

SUBE A NACER CONMIGO, HERMANO.

DAME LA MANO DESDE LA PROFUNDA  
ZONA DE TU DOLOR DISEMINADO.

NO VOLVERÁS DEL FONDO DE LAS ROCAS.  
NO VOLVERÁS DEL TIEMPO SUBTERRÁNEO.  
NO VOLVERÁ TU VOZ ENDURECIDA.  
NO VOLVERÁN TUS OJOS TALADRADOS.  
SUBE A NACER CONMIGO, HERMANO.

MÍRAME DESDE EL FONDO DE LA TIERRA,  
LABRADOR, TEJEDOR, PASTOR CALLADO:  
DOMADOR DE GUANACOS TUTELARES:  
ALBAÑIL DEL ANDAMIO DESAFIADO:

AGUADOR DE LAS LÁGRIMAS ANDINAS:  
JOYERO DE LOS DEDOS MACHACADOS:  
AGRICULTOR TEMBLANDO EN LA SEMILLA:  
ALFARERO EN TU GREDA DERRAMADO:

TRAED A LA COPA DE ESTA NUEVA VIDA  
VUESTROS VIEJOS DOLORS ENTERRADOS.  
SUBE A NACER CONMIGO, HERMANO.

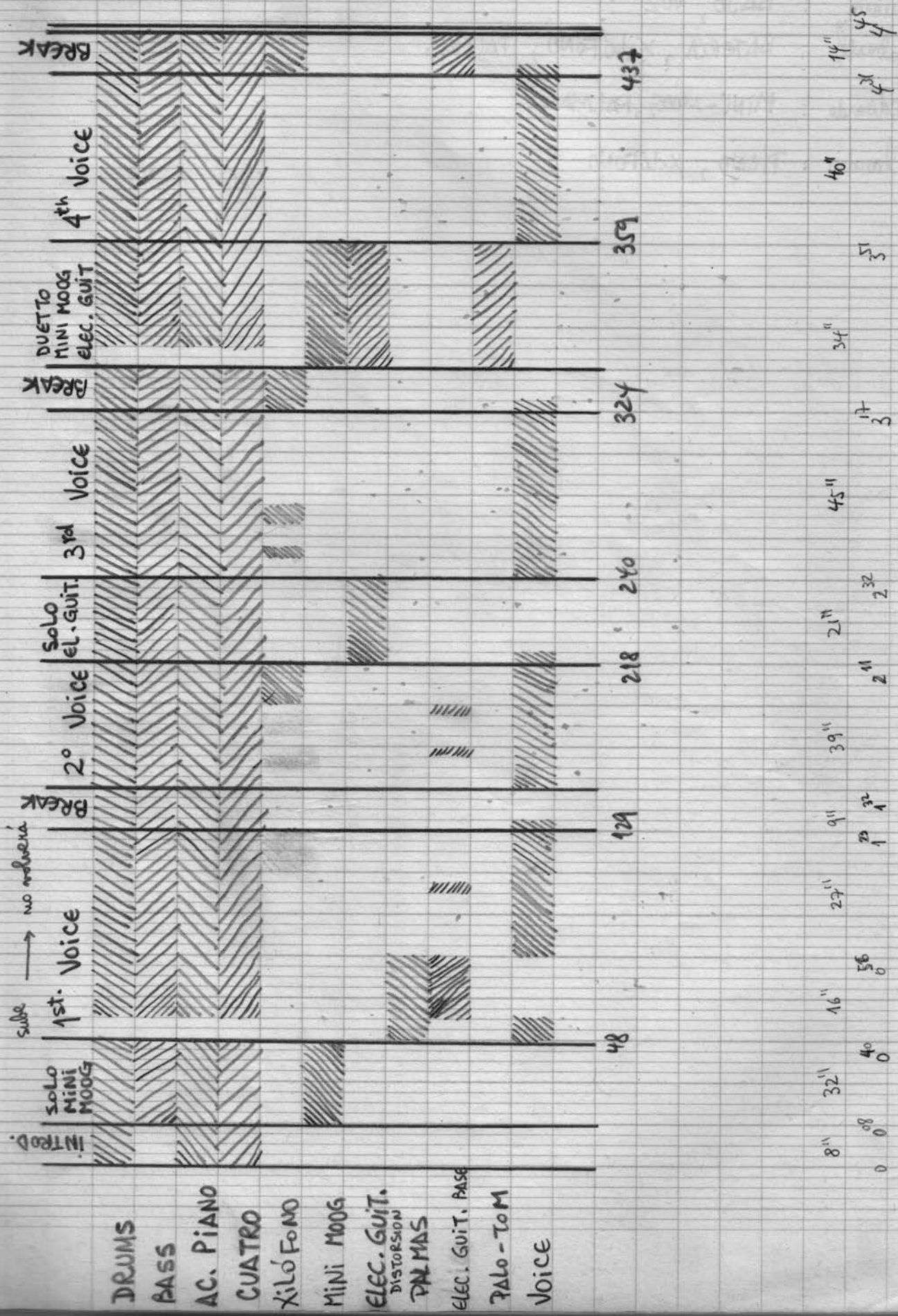
MOSTRADME VUESTRA SANGRE Y VUESTRO SURCO,  
DECIDME: AQUÍ FUI CASTIGADO,  
PORQUE LA JOYA NO BRILLÓ O LA TIERRA  
NO ENTREGÓ A TIEMPO LA PIEDRA O EL GRANO:

SEÑALADME LA PIEDRA EN QUE CAÍSTEIS  
Y LA MADERA EN QUE OS CRUCIFICARON,  
ENCENDÉDME LOS VIEJOS FETERNALES,  
LAS VIEJAS LAMPARAS, LOS LATIGOS PEGADOS  
A TRAVÉS DE LOS SIGLOS EN LAS LLAGAS,  
Y LAS HACHAS DE BRILLO ENSANGRENTADO.

YO VENGO A HABLAR POR VUESTRA BOCA MUERTA.

CONTADME TODO, CADENA A CADENA,  
ESLABÓN A ESLABÓN, PASO A PASO,  
AFILAD LOS CUCHILLOS QUE GUARDASTEIS,  
PONEDLOS EN MI PECHO Y EN MI MANO,  
COMO UN RÍO DE RAYOS AMARILLOS,  
COMO UN RÍO DE TIGRES ENTERRADOS,  
Y DEJADME LLORAR, HORAS, DÍAS, AÑOS,  
EIDADES CIEGAS, SIGLOS ESTELARES.

SUBE A NACER CONMIGO HERMANO 4'45"



8"	32"	16"	23"	9"	39"	21"	45"	34"	40"	14"
0	0	0	1	1	2	2	2	3	3	4
0	0	0	1	1	2	2	3	3	3	4
0	0	0	1	1	2	2	3	3	3	4



FINAL  
(CODA)

final del XII y último canto ("sube a nocer conmigo hermano")  
que lo hemos tratado como "coda" y final del disco.

DURACIÓN: (Meruda - jivas) Música compuesta en Abril 1981.

17 DADME EL SILENCIO, EL AGUA, LA ESPERANZA.

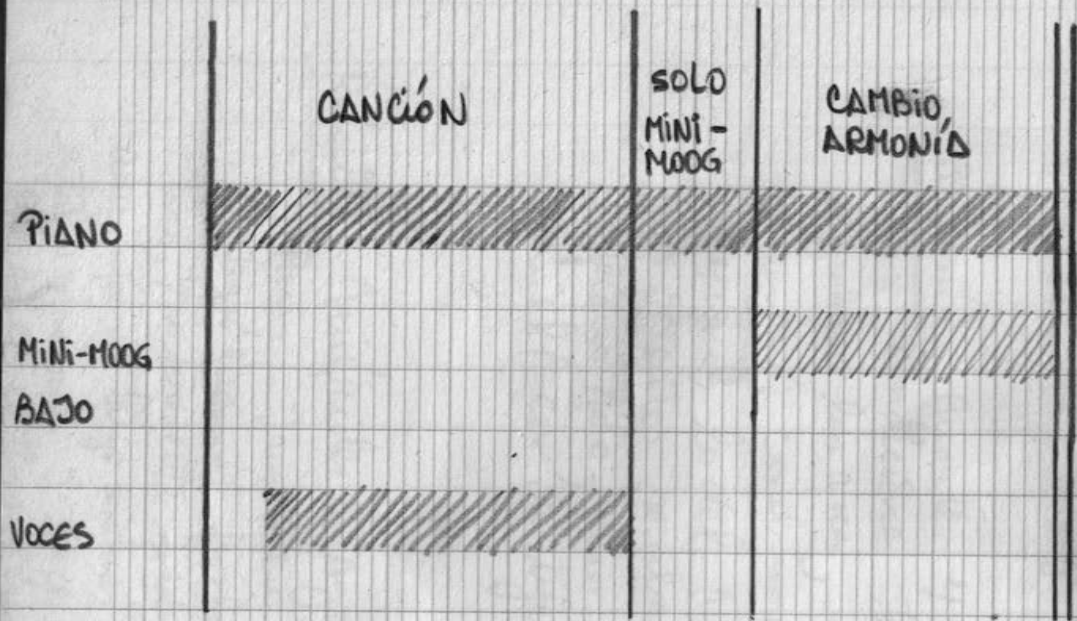
16 DADME LA LUCHA, EL HIERRO, LOS VOLCANES.

APEGADME LOS CUERPOS COMO IMANES. 21-22

ACUDID A MIS VENAS Y A MI BOCA.

HABLAD POR MIS PALABRAS Y MI SANGRE.

FINAL :



## Anexo IV

Poema anotado: cuadernillo de trabajo de los músicos.

LLAMAR A "PATHE" Y PEDIR DE AFINAR  
PIANO Y CLAVECÍN EN LA 440.

**D**EL AIRE AL AIRE, como una red vacía,  
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,  
en el advenimiento del otoño la moneda extendida  
de las hojas, y, entre la primavera y las espigas,  
lo que el más grande amor, como dentro de un guante  
que cae, nos entrega como una larga luna.

(Días de fulgor vivo en la intemperie  
de los cuerpos: aceros convertidos  
al silencio del ácido:  
noches deshilachadas hasta la última harina:  
estambres agredidos de la patria nupcial.)

Alguien que me esperó entre los violines  
encontró un mundo como una torre enterrada  
hundiendo su espiral más abajo de todas  
las hojas de color de ronco azufre:  
más abajo, en el oro de la geología,  
como una espada envuelta en meteoros,  
hundí la mano turbulenta y dulce  
en lo más genital de lo terrestre.

Puse la frente entre las olas profundas,  
descendí como gota entre la paz sulfúrica,  
y, como un ciego, regresé al jazmín  
de la gastada primavera humana.

20" pag.  
al 1º extra tiempo  
al 1º 45" " latido  
total 2' 15"

**F**ROM AIR TO AIR, like an empty net,  
dredging through streets and ambient atmosphere, I came  
lavish, at autumn's coronation, with the leaves'  
proffer of currency and—between spring and wheat ears—  
that which a boundless love, caught in a gauntlet fall,  
grants us like a long-fingered moon.

(Days of live radiance in discordant  
bodies: steels converted  
to the silence of acid:  
nights disentangled to the ultimate flour,  
assaulted stamens of the nuptial land.)

Someone waiting for me among the violins  
met with a world like a buried tower  
sinking its spiral below the layered leaves  
color of raucous sulphur:  
and lower yet, in a vein of gold,  
like a sword in a scabbard of meteors,  
I plunged a turbulent and tender hand  
to the most secret organs of the earth.

Leaning my forehead through unfathomed waves  
I sank, a single drop, within a sleep of sulphur  
where, like a blind man, I retraced the jasmine  
of our exhausted human spring.

**S**I LA FLOR a la flor entrega el alto germen  
y la roca mantiene su flor diseminada  
en su golpeado traje de diamante y arena,  
el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge  
en los determinados manantiales marinos  
y taladra el metal palpitante en sus manos.  
Y pronto, entre la ropa y el humo, sobre la mesa hundida,  
como una barajada cantidad, queda el alma:  
cuarzo y desvelo, lágrimas en el océano  
como estanques de frío: pero aún  
mátala y agonízala con papel y con odio,  
sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala  
entre las vestiduras hostiles del alambre.

No: por los corredores, aire, mar o caminos,  
quién guarda sin puñal (como las encarnadas  
amapolas) su sangre? La cólera ha extenuado  
la triste mercancía del vendedor de seres,  
y, mientras en la altura del ciruelo, el rocío  
desde mil años deja su carta transparente  
sobre la misma rama que lo espera, oh corazón, oh frente triturada  
entre las cavidades del otoño.

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en  
un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad  
más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido

**F**LOWER to flower delivers up its seed  
and rock maintains its blossom broadcast  
in a bruised garment of diamond and sand  
yet man crumples the petal of the light he skims  
from the predetermined sources of the sea  
and drills the pulsing metal in his hands.  
Soon, caught between clothes and smoke, on the sunken floor,  
the soul's reduced to a shuffled pack,  
quartz and insomnia, tears in the sea,  
like pools of cold—yet this is not enough:  
he kills, confesses it on paper with contempt,  
muffles it in the rug of habit, shreds it  
in a hostile apparel of wire.

No: for in corridors—air, sea or land—  
who guards his veins unarmed  
like scarlet poppies? Now rage has bled  
the dreary wares of the trader in creatures,  
while, in the plum tree's coronet, the dew  
has left a coat of visitations for a thousand years  
pinned to the waiting twig, oh heart, oh face  
ground small among the cavities of autumn.

How many times in wintry city streets, or in  
a bus, a boat at dusk, or in the denser solitude  
of festive nights, drenched in the sound

*de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano,  
me quise detener a buscar la eterna veta insondable  
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso  
desprendía.*

*(Lo que en el cereal como una historia amarilla  
de pequeños pechos preñados va repitiendo un número  
que sin cesar es ternura en las capas germinales,  
y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil  
y lo que en el agua es patria transparente, campana  
desde la nieve aislada hasta las olas sangrientas.)*

*No pude asir sino un racimo de rostros o de máscaras  
precipitadas, como anillos de oro vacío,  
como ropas dispersas hijas de un otoño rabioso  
que hiciera temblar el miserable árbol de las razas asustadas.*

*No tuve sitio donde descansar la mano  
y que, corriente como agua de manantial encadenado,  
o firme como grumo de antracita o cristal,  
hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano extendida.*

*Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta  
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos  
metálicos  
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?*

of bells and shadows, in the very lair of human pleasure,  
have I wanted to pause and look for the eternal, unfathomable  
truth's filament I'd fingered once in stone, or in the flash a kiss  
released.

*(That which in wheat like yellow history  
of small, full breasts repeats a calculus  
ceaselessly tender in the burgeoning  
and which, always the same way, husks to ivory—  
that which is ghost of home in the translucent water  
belling from the lone snows down to these waves of blood.)*

I could only grasp a cluster of faces or masks  
thrown down like rings of hollow gold,  
like scarecrow clothes, daughters of rabid autumn  
shaking the stunted tree of the frightened races.

I had no place in which my hand could rest—  
no place running like harnessed water,  
firm as a nugget of anthracite or crystal—  
responding, hot or cold, to my open hand.

What was man? In what layer of his humdrum conversation,  
among his shops and sirens—in which of his metallic movements  
lived on imperishably the quality of life?

**L**A PODEROSA muerte me invitó muchas veces:  
era como la sal invisible en las olas,  
y lo que su invisible sabor diseminaba  
era como mitades de hundimientos y altura  
o vastas construcciones de viento y ventisquero.

Yo al férreo filo vine, a la angostura  
del aire, a la mortaja de agricultura y piedra,  
al estelar vacío de los pasos finales  
y a la vertiginosa carretera espiral:  
pero, ancho mar, oh muerte!, de ola en ola no vienes,  
sino como un galope de claridad nocturna  
o como los totales números de la noche.

Nunca llegaste a hurgar en el bolsillo, no era  
posible tu visita sin vestimenta roja:  
sin auroral alfombra de cercado silencio:  
sin altos o enterrados patrimonios de lágrimas.

No pude amar en cada ser un árbol  
con su pequeño otoño a cuestas (la muerte  
de mil hojas),  
todas las falsas muertes y las resurrecciones  
sin tierra, sin abismo:  
quise nadar en las más anchas vidas,  
en las más sueltas desembocaduras,

**I**RRRESISTIBLE death invited me many times:  
it was like salt occulted in the waves  
and what its invisible fragrance suggested  
was fragments of wrecks and heights  
or vast structures of wind and snowdrift.

I had come to the cut of the blade, the narrowest  
channel in air, the shroud of field and stone,  
the interstellar void of ultimate steps  
and the awesome spiral way:  
though not through wave on wave do you attain us, vast sea of death,  
but rather like a gallop of twilight,  
the comprehensive mathematics of the dark.

You never came to scabble in our pockets,  
you could not pay a visit without a scarlet mantle,  
an early carpet hush enclosed in silence,  
a heritage of tears, enshrined or buried here.

I could not love within each man a tree  
with its remaindered autumns on its back (leaves falling  
in their thousands),  
all these false deaths and all these resurrections,  
sans earth, sans depths:  
I wished to swim in the most ample lives,  
the widest estuaries,

y cuando poco a poco el hombre fué negándose  
 y fué cerrando paso y puerto para que no tocaran  
 mis manos manantiales su inexistencia herida,  
 entonces fui por calle y calle y río y río,  
 y ciudad y ciudad y cama y cama,  
 y atravesó el desierto mi máscara salobre,  
 y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,  
 sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,  
 rodé muriendo de mi propia muerte.

Cueca  
 lenta  
 sin piano

- 3 ocarinas
- 2 corte
- 2 cortes bajo-batería (entrada gitana)
- 6 guitarras
- 2 cortes salida gitana (en el 1º piano)
- 3 Batería (en el 3º entrar tarcas)
- 2 cortes para pasar a diablada (entra mini-murga)

2'30"

guitaras con microfono

and when, little by little, man came denying me  
 closing his paths and doors so that I could not touch  
 his wounded inexistence with my divining fingers,  
 I came by other ways, through streets, river by river,  
 city by city, one bed after another,  
 forcing my brackish semblance through a wilderness  
 till in the last of hovels, lacking all light and fire,  
 bread, stone and silence, I paced at last alone,  
 dying of my own death.



**E**NTONCES en la escala de la tierra he subido  
entre la atroz maraña de las selvas perdidas  
hasta ti, Macchu Picchu. (2)

Alta ciudad de piedras escalares,  
por fin morada del que lo terrestre  
no escondió en las dormidas vestiduras.  
En ti, como dos líneas paralelas,  
la cuna del relámpago y del hombre  
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.

Pala perdida en la primera arena.

Esta fué la morada, éste es el sitio:  
aquí los anchos granos del maíz ascendieron  
y bajaron de nuevo como granizo rojo.

Aquí la hebra dorada salió de la vicuña  
a vestir los amores, los túmulos, las madres,  
el rey, las oraciones, los guerreros.

**T**HEN up the ladder of the earth I climbed  
through the barbed jungle's thickets  
until I reached you Macchu Picchu.

Tall city of stepped stone,  
home at long last of whatever earth  
had never hidden in her sleeping clothes.  
In you two lineages that had run parallel  
met where the cradle both of man and light  
rocked in a wind of thorns.

Mother of stone and sperm of condors.

High reef of the human dawn.

Spade buried in primordial sand.

This was the habitation, this is the site:  
here the fat grains of maize grew high  
to fall again like red hail.

The fleece of the vicuña was carded here  
to clothe men's loves in gold, their tombs and mothers,  
the king, the prayers, the warriors.

de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:  
este arrecife andino de colonias glaciales.

Quando la mano de color de arcilla  
se convirtió en arcilla, y cuando los pequeños párpados se cerraron  
lentos de ásperos muros, poblados de castillos,  
y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,  
quedó la exactitud enarbolada:  
el alto sitio de la aurora humana:  
la más alta vasija que contuvo el silencio:  
una vida de piedra después de tantas vidas.

(mim - la m)

(con Re)

2 (dom - mim)

(con Re)

introd  
tambuco  
adentru  
piano

TRUCCA  
Y  
PIANO

PARTE LIRICA

PIANO  
BUENAS  
TRUCCA  
VOZ  
CORO

BAJO  
MINI MOOG  
TRUCCA  
VOZ  
BATERIA

CUECA

PIANO  
BAJO  
BATERIA  
MINI MOOG  
Ocarina

BAJO  
BATERIA  
PIANO ELECT.  
GUIT. ELECT.  
TRUCCAS  
canta

VOZES

BAJO  
PIANO  
PIANO  
ELEC.  
GUIT.  
ELECT.  
TRUCCAS  
Solo  
BATERIA  
MINI MOOG

TARXATA

BAJO  
BATERIA  
GUIT. ELECT.  
PIANO ELECT.  
PIANO

BAJO  
BATERIA  
GUIT. ELECT.  
PIANO ELECT.  
CORO

4 - 1 - 4  
3 - 6 - 1 - 3 - 1 - 4 - 2  
melodía  
1 - 3 - 1  
cambio  
al 1º

struck with flint petals: the everlasting rose, our home,  
this reef on Andes, its glacial territories.

On the day the clay-colored hand  
was utterly changed into clay, and when dwarf eyelids closed  
upon bruised walls and hosts of battlements,  
when all of man in us cringed back into its burrow—  
there remained a precision unfurled  
on the high places of the human dawn,  
the tallest crucible that ever held our silence,  
a life of stone after so many lives.

VOZES NA-NA-NA	CUECA	6/8 FINAL
BAJO BATERIA PIANO PIANO ELECT. GUIT. ELECT. TRUCCAS CORO	BATERIA BAJO PIANO VOZ	BATERIA BAJO GUIT. ELECT. PIANO MINI MOOG TRUCCAS BATERIA CARILLÓN

↓  
la parte piano cromática  
meter marcado en cuerda grave de piano (almeno)

Bajo  
Violines  
Melodia 1  
LA

SUBE CONMIGO, amor americano.

Besa conmigo las piedras secretas.  
La plata torrencial del Urubamba  
hace volar el polen a su copa amarilla.  
Vuela el vacío de la enredadera,  
la planta pétrea, la guirnalda dura  
sobre el silencio del cajón serrano. → Melodia 2  
Ven, minúscula vida, entre las alas  
de la tierra, mientras—cristal y frío, aire golpeado—  
apartando esmeraldas combatidas,  
oh, agua salvaje, bajas de la nieve.

Amor, amor, hasta la noche abrupta,  
desde el sonoro pedernal andino,  
hacia la aurora de rodillas rojas,  
contempla el hijo ciego de la nieve.

Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,  
cuando rompes tus truenos lineales  
en blanca espuma, como herida nieve,  
cuando tu vendaval acantilado  
canta y castiga despertando al cielo,  
qué idioma traes a la oreja apenas  
desarraigada de tu espuma andina?

Corte platillo  
Melodia 2 andaba

Espejito.

Mi → piano  
Violin 1s.  
Desarrolla Melodias 2x2.

38

COME UP WITH ME, American love.

Kiss these secret stones with me.  
The torrential silver of the Urubamba  
makes the pollen fly to its golden cup.  
The hollow of the bindweed's maze,  
the petrified plant, the inflexible garland,  
soar above the silence of these mountain coffers.  
Come, diminutive life, between the wings  
of the earth, while you, cold, crystal in the hammered air,  
thrusting embattled emeralds apart,  
O savage waters, fall from the hems of snow.

Love, love, until the night collapses  
from the singing Andes flint  
down to the dawn's red knees,  
come out and contemplate the snow's blind son.

O Wilkamayu of the sounding looms,  
when you rend your skeins of thunder  
in white foam clouds of wounded snow,  
when your south wind falls like an avalanche  
roaring and belting to arouse the sky,  
what language do you wake in an ear  
freed but a moment from your Andean spume?

39



- **Á**GUILA SIDERAL, *viña de bruma.*
- *Bastión perdido, cimitarra ciega.*
- *Cinturón estrellado, pan solomne.*
- Escala torrencial, párpado inmenso.*
- Túnica triangular, polen de piedra.*
- Lámpara de granito, pan de piedra.*
- *Serpiente mineral, rosa de piedra.*
- Nave enterrada, manantial de piedra.*
- Caballo de la luna, luz de piedra.*
- Escuadra equinoccial, vapor de piedra.*
- Geometría final, libro de piedra.*
- Témpano entre las ráfagas labrado.*
- Madrépora del tiempo sumergido.*

**I**NTERSTELLAR EAGLE, vine-in-a-mist.

Forsaken bastion, blind scimitar.

Orion belt, ceremonial bread.

Torrential stairway, immeasurable eyelid.

Triangular tunic, pollen of stone.

Granite lamp, bread of stone.

Mineral snake, rose of stone.

Ship-burial, source of stone.

Horse in the moon, stone light.

Equinoctial quadrant, vapor of stone.

Ultimate geometry, book of stone.

Iceberg carved among squalls.

Coral of sunken time.

*Noche elevada en dedos y raíces.*

*Ventana de las nieblas, paloma endurecida.*

*Planta nocturna, estatua de los truenos.*

• *Cordillera esencial, techo marino.*

*Arquitectura de águilas perdidas.*

*Cuerda del cielo, abeja de la altura.*

*Nivel sangriento, estrella construida.*

*Burbuja mineral, luna de cuarzo.*

*Serpiente andina, frente de amaranto.*

• *Cúpula del silencio, patria pura.*

*Novia del mar, árbol de catedrales.*

• *Ramo de sal, cerezo de alas negras.*

*Dentadura nevada, trueno frío.*

Night hoisted upon fingers and roots.

Window of the mists, heartless dove.

Nocturnal foliage, icon of thunderclaps.

Cordillera spine, oceanic roof.

Architecture of stray eagles.

Sky rope, climax of the drone.

Blood level, constructed star.

Mineral bubble, moon of quartz.

Andean serpent, amaranthine brow.

Dome of silence, unsullied home.

Sea bride, cathedral timber.

Branch of salt, black-winged cherry tree.

Snowcapped teeth, chill thunder.

**Luna arañada, piedra amenazante.**

**Cabellera del frío, acción del aire.**

**Volcán de manos, catarata oscura.**

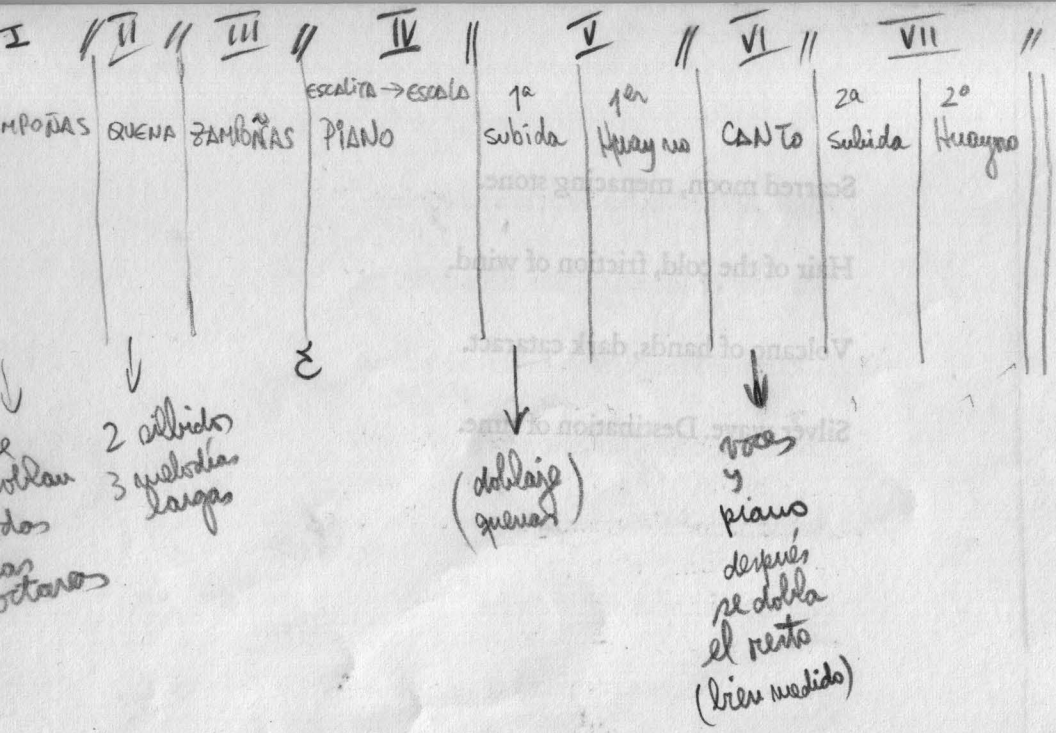
● **Ola de plata, dirección del tiempo.**

Scarred moon, menacing stone.

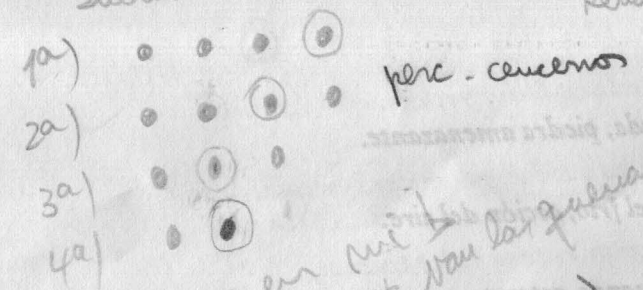
Hair of the cold, friction of wind.

Volcano of hands, dark cataract.

Silver wave. Destination of time.



Subida:



leña Varinil larga

huayno en mi  
 (col Parana Fatt. Nou las quebras)  
 piano (cuerda)

subida  
 un poco accel.

charango en el huayno en mi (conseguir)  
 después de las 8, 9 de las cuerdas <sup>antes</sup> se saca y queda piano solo hace

huayno final: quit. distorsión  
 pepi quebras - zampón, etc  
 (a lo mejor debe modular antes del final)  
 rit. antes del final



contar al comienzo  
como referencia

**P**IEDRA en la piedra, el hombre, dónde estuvo?  
Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?  
Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?  
Fuiste también el pedacito roto  
de hombre inconcluso, de águila vacía  
que por las calles de hoy, que por las huellas,  
que por las hojas del otoño muerto  
va machacando el alma hasta la tumba?  
La pobre mano, el pie, la pobre vida...  
Los días de la luz deshilachada  
en ti, como la lluvia  
sobre las banderillas de la fiesta,  
dieron pétalo a pétalo de su alimento oscuro  
en la boca vacía?

Hambre, coral del hombre,  
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,  
hambre, subió tu raya de arrecife  
hasta estas altas torres desprendidas?

Yo te interrogo, sal de los caminos,  
muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,  
roer con un palito los estambres de piedra,  
subir todos los escalones del aire hasta el vacío,  
rascar la entraña hasta tocar el hombre.  
Macchu Picchu, pusiste  
piedras en la piedra, y en la base, harapo?

**S**TONE within stone, and man, where was he?  
Air within air, and man, where was he?  
Time within time, and man, where was he?  
Were you also the shattered fragment  
of indecision, of hollow eagle  
which, through the streets of today, in the old tracks,  
through the leaves of accumulated autumns,  
goes pounding at the soul into the tomb?  
Poor hand, poor foot, and poor, dear life . . .  
The days of unraveled light  
in you, familiar rain  
falling on feast-day banderillas,  
did they grant, petal by petal, their dark nourishment  
to such an empty mouth?

Famine, coral of mankind,  
hunger, secret plant, root of the woodcutters,  
famine, did your jagged reef dart up  
to those high, side-slipping towers?

I question you, salt of the highways,  
show me the trowel; allow me, architecture,  
to fret stone stamens with a little stick,  
climb all the steps of air into the emptiness,  
scrape the intestine until I touch mankind.  
Macchu Picchu, did you lift  
stone above stone on a groundwork of rags?



2 piano solo (2)  
10 minimos (3)  
corte acordes

**S**UBE A NACER *con*migo, hermano. (2)

(4) *quint. elect. (2)*  
corte si-do-re

Dame la mano desde la profunda  
zona de tu dolor *diseminado*. \*

No volverás del fondo de las rocas.

No volverás del tiempo subterráneo.

No volverá tu voz endurecida.

No volverán tus ojos taladrados.

*suble a nacer conmigo, hermano*  
corte largo

Mírame desde el fondo de la tierra,

labrador, tejedor, pastor callado:

domador de guanacos tutelares:

albañil del andamio desafiado: \*

aguador de las lágrimas andinas:

joyero de los dedos machacados:

agricultor temblando en la semilla:

alfarero en tu greda derramado: \*

traed a la copa de esta nueva vida

vuestrs viejos dolores enterrados.

Mostradme vuestra sangre y vuestro surco, (2)

decidme: aquí fui castigado,

porque la joya no brilló o la tierra

no entregó a tiempo la piedra o el grano: \*

señaladme la piedra en que caísteis

*tranquilo*  
*lanzado con el bajo*  
*sin corte*  
*solo guitarra*  
*2 con 2 bajos*  
*4 con 3 acordes*  
*la 8va*  
*sin corte*  
*se pueden hacer melodías con el 5 dedo m. d.*

**A**RISE TO BIRTH with me, my brother.

Give me your hand out of the depths  
sown by your sorrows.

You will not return from these stone fastnesses.

You will not emerge from subterranean time.

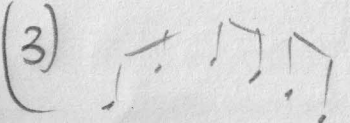
Your rasping voice will not come back,


nor your pierced eyes rise from their sockets.

Look at me from the depths of the earth,  
tiller of fields, weaver, reticent shepherd,  
groom of totemic guanacos,  
mason high on your treacherous scaffolding,  
iceman of Andean tears,  
jeweler with crushed fingers,  
farmer anxious among his seedlings,  
potter wasted among his clays—  
bring to the cup of this new life  
your ancient buried sorrows.  
Show me your blood and your furrow;  
say to me: here I was scourged  
because a gem was dull or because the earth  
failed to give up in time its tithe of corn or stone.  
Point out to me the rock on which you stumbled,

en voz.  
y la madera en que os crucificaron,  
encendedme los viejos pedernales,  
las viejas lámparas, los látigos pegados  
a través de los siglos en las llagas  
y las hachas de brillo ensangrentado. (3)

o → Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta. (2)  
corte melódico corte. Silencio y ataca dueto  
10 dueto (3) salida con corte especial 4 de (2)  
A través de la tierra juntad todos 6 de (3) o  
los silenciosos labios derramados  
y desde el fondo habladme toda esta larga noche,  
como si yo estuviera con vosotros anclado.

10 → Contadme todo, cadena a cadena, (3)   
eslabón a eslabón, y paso a paso,  
afilad los cuchillos que guardasteis,  
ponedlos en mi pecho y en mi mano,  
como un río de rayos amarillos,  
como un río de tigres enterrados,  
y dejadme llorar, horas, días, años, (acordes)  
edades ciegas, siglos estelares.

corte acorde doble  
corte largo armonía con el bajo y acordes u. d.  
arpeggio m. i. rápido  compás 4  
3 68

2 paradas de armonía en mib  
9 armonías canto  
2 colitas

the wood they used to crucify your body.  
Strike the old flints  
to kindle ancient lamps, light up the whips  
glued to your wounds throughout the centuries  
and light the axes gleaming with your blood.

I come to speak for your dead mouths.

Throughout the earth  
let dead lips congregate,  
out of the depths spin this long night to me  
as if I rode at anchor here with you.

And tell me everything, tell chain by chain,  
and link by link, and step by step;  
sharpen the knives you kept hidden away,  
thrust them into my breast, into my hands,  
like a torrent of sunbursts,  
an Amazon of buried jaguars,  
and leave me cry: hours, days and years,  
blind ages, stellar centuries.

*Dadme el silencio, el agua, la esperanza.*

*Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.*

*Apegadme los cuerpos como imanes.*

*Acudid a mis venas y a mi boca.*

*Hablad por mis palabras y mi sangre.*

And give me silence, give me water, hope.

Give me the struggle, the iron, the volcanoes.

Let bodies cling like magnets to my body.

Come quickly to my veins and to my mouth.

Speak through my speech, and through my blood.

## Anexo V

Extractos del poema en torno al tema del lugar.

## Extractos del poema *Alturas de Macchu Picchu*

### Referencias *lugar*

Canto II: 45-51

Cuántas veces en las calles del invierno de una ciudad o en un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano, me quise detener a buscar la eterna veta insondable que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso desprendía.

Canto II: 65-68

Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta entre los almacenes de los silbidos, en cuál de sus movimientos metálicos vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?

Canto IV: 106-111

entonces fui por calle y calle y río y río,  
y ciudad y ciudad y cama y cama,  
y atravesó el desierto mi máscara salobre,  
y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,  
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,  
rodé muriendo de mi propia muerte.

Canto IV: 125-142

Entonces en la escala de la tierra he subido  
entre la atroz maraña de las selvas perdidas  
hasta ti, Macchu Picchu.  
Alta ciudad de piedras escalares,  
por fin morada del que lo terrestre  
no escondió en las dormidas vestiduras.  
En ti, como dos líneas paralelas,  
la cuna del relámpago y del hombre  
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.

Pala perdida en la primera arena.

Ésta fue la morada, éste es el sitio:  
aquí los anchos granos del maíz ascendieron  
y bajaron de nuevo como granizo rojo.

Aquí la hebra dorada salió de la vicuña  
a vestir los amores, los túmulos, las madres,  
el rey, las oraciones, los guerreros.

Canto VII: 185-189

la ciudad como un vaso se levantó en las manos  
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos

de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe  
de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:  
este arrecife andino de colonias glaciales.

Canto VII: 195-197

el alto sitio de la aurora humana:  
la más alta vasija que contuvo el silencio:  
una vida de piedra después de tantas vidas.

Canto VIII: 253-256

En la escarpada zona, piedra y bosque,  
polvo de estrellas verdes, selva clara,  
Mantur estalla como un lago vivo  
o como un nuevo piso del silencio.

Canto VIII: 259

El reino muerto vive todavía.

Canto X: 305-307

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?  
Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?  
Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?

Canto X: 327-331

Macchu Picchu, pusiste  
piedra en la piedra, y en la base, harapos?  
Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?  
Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo  
goterón de la sangre?

Canto XII: 379

Sube a nacer conmigo, hermano.

Canto XII: 386

Mírame desde el fondo de la tierra,

Canto XII: 400-401

señaladme la piedra en que caísteis  
y la madera en que os crucificaron,

Anexo VI

Extracto de la partitura de *Oratorio Macchu Picchu*  
de Gustavo Becerra.





Ejemplo 34

Gustavo Becerra, Macchu Picchu, IV, pag. 28 (IEM hel.)

①      ②      ③      ④

2 FL.

3ª E. PICC.

2 OB.

3ª E. C.I.

2 CLS.

3ª E. CLARON.

2 FGT.

3ª E. CFGT.

1, 2 CORNI

3, 4

3 TRPT.

3 TRBN.

E TUBA

3 SACHOS

3 TIMBAU.

3 W.B.

3 T.B.

TAMBORES TRIANG. GR. CASSA

TIMPANI

PLATY. I

GONGS I

PIANO Y ORG.H.

VIBR. CEL. XIL.

CAMP.

RECIT.

CGRO

I

VNL

II

VLE.

CELLO

3º

TODAS LAS MADERAS DEBEN PERCUTIR CON LAS ZAPATILLAS MÁS SONORAS QUE POSEAN ADICIÓN DE SOPLAR SIN SACAR SONIDO.

*f* (possibile) *pp*

4

*pp* *ppb*

Sord.

*pp*

Sord.

*pp*

Sord.

*pp*

*pp*

*p* PERCUTIR CON LOS DEDOS

*pp* *p*

*mp*

*mf* *p* *p*

*mf*

PASAR UNA LÁMINA ELÁSTICA Y TUNGENTE A LO LARGO DEL LÍMITE VERTICAL DE LAS TECLAS

Xil. *mp* Cel. *f* Vibr. *pp*

Ped. *f* Ped. *p*

*pp* *pp* *pp*

DEJAR SONAR

*mfz* muerte

*mfz* MURMULLO

*f* (la muerte de mil hojas)

MURMULLO

*f* (la muerte de mil hojas)

*pp*

①                      ②    ③                      ①                      ②

RECIT. *muéstrame la cuchara,*

CORO BAJOS 1-8 *muéstrame la cuchara,* *dejame, arquitect-*

CELLI 1-8 *muéstrame la cuchara,* *dejame, arquitect-*

BASSI 1-8 *muéstrame la cuchara,* *dejame, arquitect-*

---

③                      ①    ②

CORO BAJOS 1-8 *tura,* *roer con un palito los estándares de piedra,* *subir*

CELLI 1-8 *tura,* *roer con un palito los estándares de piedra,* *subir*

BASSI 1-8 *tura,* *roer con un palito los estándares de piedra,* *subir*

---

①                      ②

CORO BAJOS 1-8 *todos los escalones del aire hasta el vacío* *rascar la en-*

CELLI 1-8 *todos los escalones del aire hasta el vacío* *rascar la en-*

BASSI 1-8 *todos los escalones del aire hasta el vacío* *rascar la en-*

---

②    ①    ②

CORO BAJOS 1-2 *tacha* *hasta tocar el hombre.* *tremollo*

CELLI 1-8 *tacha* *hasta tocar el hombre.* *tremollo*

BASSI 1-8 *tacha* *hasta tocar el hombre.* *tremollo*

---

RECIT. *Macchu Picchu, pusiste piedras en la piedra, y en la base, harapo?*  
*p CRESC. mf*

---

③    ④

RECIT. M. *Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?* *Fuego en el oro,*

CAMPANAS *Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?* *Fuego en el oro,*

I *Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?* *Fuego en el oro,*

VI. *Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?* *Fuego en el oro,*

II *Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?* *Fuego en el oro,*

V.-E. *Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?* *Fuego en el oro,*

CELLI *Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?* *Fuego en el oro,*

BASSI *Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?* *Fuego en el oro,*

---

①    ②

RECIT. M. *¿estás temblando el rojo* *gaterón* *de la*

CORONA *¿estás temblando el rojo* *gaterón* *de la*

*f cresc. molto*

① ② ③ ④

TIMPANI *fp*

PIANO *ff*

VIER. *Ped.* *mp*

CELESTA *Ped.* *mf*

XILOF. *f*

RECIT. M. *sfz* *sangre*

S.

C. *Devuélveme al esclavo que enterraste!*

CORO T. *f*

B.

CUERDAS *ff* *p* *dim.* *pp*

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

FL. 1.2.

3.º E. PICC.

OB. 1.2.

3.º E. C. I.

CL. 1.2.

3.º E. CLARIN. *Clarin.* *mf*

FGT. 1.2.

3.º E. C. FGT. *mf*

RECIT. *f* *Sacude de las tierras el pan duro del miserable.*

S.

C. *muéstrame los vestidos del*

CORO T. *f*

B.

S. *siervo y su ventana. Dime cómo dormió cuando vivía. Dime si fue su sueño ronco, entera.*

C. *f*

T.

B.

DEFINICIONES DE MATERIALES,  
OCTAVAS Y FIJOS.  
DEFINICIÓN DE LAS DENSIDADES.

XI

PUSIBILIDAD

\* DENSIDADES

- INSTRUMENTALES, CON NÚMEROS ROMANOS M.I. DE DIRECTOR  
- SONIDOS POR BATUTA, M.D., CON NÚMEROS ÁRABES.

	I	II	III	IV	V	VI
FL. 123	2,0,0	3,2,0	4,3,1	5,4,3	6,5,3	
OB. 123	1,0,0	2,1,0	3,2,1	4,3,2	5,4,2	
CL. 123	3,0,0	4,3,0	4,3,2	5,4,2	6,5,3	
FAG. 123	0,0,0	1,0,0	3,2,1	4,3,2	5,4,2	
TRP. 123	0,0,0	%	1,0,0	2,1,0	3,2,1	
TRP. 123	0,0,0	%	1,0,0	2,1,0	3,2,1	
TUBA	0	%	%	1	2	
3 BONGOS	1	2	3	5	7	
3 W.B.	0	1	2	4	5	
3 T.B.	0	%	1	3	4	
TAMBORE	0	%	1	2	3	
GR. CASSA	0	%	1	%	2	
PIANO	0	1	2	3	5	
ORGANO	0	%	1	2	3	
VIBRAF.	0	1	2	3	5	
CELESTA	4	3	%	2	1	
XILOFÓN	0	%	1	3	5	
CAMPANAS	0	%	%	%	1	
RECIT.						
S.						
C.						
T.						
B.						
I.	3	%	4	5	7	
II.	2	%	3	4	5	
VLE.	1	%	2	3	4	
CELL.	0	1	%	2	3	
CR.	0	0	1	2	2	

PARA TODOS LOS INSTRUMENTOS  
POSIBLE PARA TODOS LOS INSTRUMENTOS  
RÁPIDO POSIBLE PARA TODOS LOS INSTRUMENTOS  
SOMETIDOS A ESTA SISTEMATIZACIÓN DE NIVELES DE DENSIDAD.

SE ESCRIBIRÁN EN DETALLE.

dejar sonar

Pleno

# XI

1. LAS SERIES PROPUESTAS EN EL MATERIAL, SE USARÁN PARTIENDO DE NOTAS SUCESIVAS SEGÚN LA DISTRIBUCIÓN DE LAS PARTES EN 1º, 2º, 3º ETC. EVITANDO ASÍ LOS COMIENZOS UNISONALES EN LAS PÍLAS PERO CADA EJECUTANTE DEBERÁ CONTINUAR EN LOS PASAJES QUE SE SUCEDAN, CON EL SONIDO SIGUIENTE AL QUE TERMINARA EL ANTERIOR.

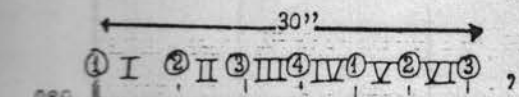
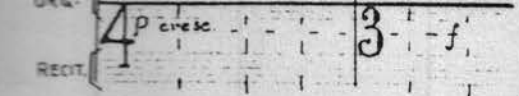
2. LA PRESENCIA DE LA ORQUESTA SE ANOTA EN UN SOLO SISTEMA.

ORQ.  , CREADO EL EFECTO, PARA LOS INSTRUMENTOS CON DENSIDADES CONIFICADAS. TODO ULTERIOR DETALLE SE ANOTARÁ EN PAUTAS SEPARADAS. - SIN MENCIÓN ESPECIAL = TUTTI. CON MENCIÓN ESPECIAL, SOLO LO QUE SE MENCIONA.

3. LOS GESTOS DE BATUTA SE ANOTARÁN CON BARRAS VERTICALES.

## XI (REDACCIÓN DE ESTE TROZO)

30"

ORQ.  , 

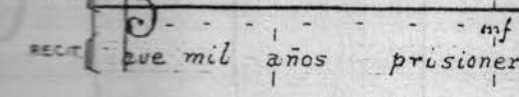
RECIT. *A través del confuso esplendor, a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano y deja que en mí palpite como un*

ORQ.  , 

RECIT. *que mil años prisionera, el viejo corazón del olvidado!*

ORQ. 

RECIT. *Dejame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que el mar,*

ORQ. 

RECIT. *porque el hombre es mas ancha que el mar y que sus islas,*

ORQ.  + Maderas 

RECIT. *y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo con un*

ORQ. 

RECIT. *como de aguas secretas y de verdades sumergidas.*

Duración aproximada : 38 (minutos)

# Macchu Picchu

GUSTAVO BECERRA

I ①

10"

②

FL. 1, 2

3 e PICC.

OB. 1, 2

3 e CL.

CL. 1, 2

3 e CL&H

FAG. 1, 2

3 e CTFG.

1, 2

CORNI

3, 4

TRPTS. 1, 2, 3

TRBNI. 1, 2

3 e TUBA

3 BOMBOS

3 TIMBALINAS

3 W. BLOCKS

3 T. BLOCKS

TAMBOUR

TRIANGULO

GRACASSA

3 TIMPANI

CREMATICOS

PIATTO VOL.

GONGS

PIANO

Y ORGANO

HAMMOND

VIBRAFONO

CELESTA Y

XILCFON

CAMPANAS

CROM.

CINTA MAGNETICA Y OSCILADOR DE ALTI-FRECUENCIA, ONDA CUADRAZA 3 ECOS POR SEG.

OSCILADOR 3000 HERZ.

RECITANTES

VOZ GRAVE PARA EL RECIT. MASCULINO Y AGUDA PARA EL FEMENINO.

EL RECITADOR, SIGUE EL TIEMPO DE ESTA OBRA, POR LO QUE DEBE SER MAS BIEN AGIL Y SIN BACHES, COMO LA LECTURA DE RADIO, SALVO INDICACION EXPRESA EN SENTIDO CONTRARIO.

ORO

I 12

VNI.

II 12

VLE. 6

CELU. 8

BAJE. 8



PAUSA

ICORDA

pp

①                      ②                      ③                      ④

FL. 1-2

3. e. PICC. *fmp* *Picc.*

Ob. *fmp*

3. e. C. I.

CL. 1,2 *fmp* *cl. 1,*

3. e. CL. Rn.

FG. 1,2

3. e. CF6

1,2  
CORNI

3,4

TRPT. 1,2,3

TRBNI 1-2

3. e. TUBA

3 BOM.  
3 TIMBAS

3 W. B.  
3 T. B.

TAMB.  
TR. ANG.  
GR. C.

TIMPANI

PIATTOY.  
GONGS 1  
2

PIANC.  
C. H.

IV. CEL.  
XILO

CAMPANA  
CINTA y OSC. *OSC. BAJANDO regularmente hasta el final de este trozo.* Campana *mf*

REC.

S. C.

CORO

T. B.

I VNI. *II corda*

II VNI. *pp II corda*

VLE. *pp III corda*

CELI. *pp IV corda*

BASSI. *pp*

①                      ②                      ①                      ②

FL. 1.2.                      7

3º E. PICC.                      2

OB. 1.2.                      2

3º E. C.I.                      2

CL. 1.2.                      2

3º E. CLARON                      2

FGT. 1.2.                      2

3º E. CFGT.                      2

1.2.                      7

CORNI                      pp, 7

3.4                      pp, 7

TRPT. 1-3                      pp, 7

TRBN. 1.2.                      pp, 7

3º E. TUBA                      pp, 7

3 BONGOS                      7

3 TIMBALIN.                      7

3 W.B.                      7

3 T.B.                      7

TAMBOUR TRIANG. GR. CASCA                      pp, pp, p, pp

TIN.PANI                      7

PIATTE V. GONGS                      p

PIANO                      PP

VIBR.                      Ped.

CAMPANAS                      mp

SCPR. SCLA                      hambre

S. C.                      hambre

CORO                      8ª

1.                      1-8

Vni.                      1-8

2.                      1-8

VLE.                      ARCO SUL TASTO

CELLI                      pp

BASSO                      (COME PRIMA)

PERCUTIR CON LAS TAPAS

MAS SONORAS, SOPLANDO

EMBUCADURAS SIN SACAR

SONIDO. *f*

PP

GLISS. CON UNAS SOBRE LAS CUERDAS LENTAMENTE

Ped. p



①

S  
A  
CORO  
T.  
B.  
OSC.  
CAMPANA  
REC. SOLISTA MAX.

RECIT. (CON AMPLIFICACIÓN)

*mp* Del aire al aire, como una red vacía, iba yo entre las calles

5  
CORO RECIT.  
T.  
B.  
OSC.  
REC.

① UNA SOLO  
② en el advenimiento del otoño  
③ la moneda extendida  
④ y las es-

UNA SOLO  
UNA SOLO  
UNA SOLO

*p* y despidiendo  
*mf* y entre la prima  
*p* crese.  
*mf* de las hojas

y la atmósfera,

①  
S  
A  
CORO (solo) (solistar)  
T.  
B.  
OSC.  
RECIT.

② como un guante  
③ como dentro de un guante  
④ que cae

*f* vera  
*f*  
*p*  
*mf*  
*f*

lo que el más grande amor, nos entrega como una larga luna.

①  
S  
A  
CORO TUTTI  
T.  
B.  
OSC.

② vivo  
③ aceros convertidos  
④ al silencio  
⑤ del ácido  
⑥

*f*  
*mf*  
*mf*  
*f*  
*mf*  
*sfz*

en la intemperie  
de los cuerpos;  
Días de fulgor  
aceros

①  
S  
A  
CORO tutti  
T.  
B.  
OSC.

② noches deshilachadas hasta la última harina:  
③ noches deshilachadas hasta la última harina:  
④ noches deshilachadas hasta la última harina:  
⑤ noches deshilachadas hasta la última harina:

*f*  
*mf*  
*f*  
*f*

es la tierra que

① ② ③ ④ ⑤ ① ② ③ ④

O.H. \_\_\_\_\_

RECIT. \_\_\_\_\_ *Cuanto fuiste la caya,*

S. (MURMULLO) *manos de araña,*  
mf 5 (MURMULLO) *débiles hebras,* 4

C. \_\_\_\_\_

T. \_\_\_\_\_ *tela emmarañada;*

B. \_\_\_\_\_

① ① ② ③ ① ② ③ ① ② ③ ④

O.H. \_\_\_\_\_

RECIT. \_\_\_\_\_

C. \_\_\_\_\_ *bas*

T. \_\_\_\_\_ *la*

B. (MURMULLO) *costumbres,* *si* *f* *da,* *sfz* *ff* *deslumbradora.*  
*luz deslumbradora.*  
*de luz deslumbradora.*  
*máscaras de luz deslumbradora*

mf

TAMBORES TRIANG. GR. CASAS

ppp

SE PROLONGA HASTA EL FIN DE VII, CON ACCEL. E CRESC. CONSTANTEMENTE

120  
480

O.H. \_\_\_\_\_ 3

RECIT. \_\_\_\_\_ *Pero una permanencia de piedra y de palabra.* mf

TUT. MURMULLO

S. *Pero una permanencia de piedra y de palabra:* *vivos,* p

C. *la ciudad en las manos* pp p

T. *can. yn vasos, i de todas, callados,* pp, p

B. *se levantó muertos*

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧