



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

“AQUÍ: TRES VIDAS PARA UN POEMA”

Obra para coro mixto

Tesina de Postítulo en Composición Musical

BENJAMÍN ANDRÉS LÓPEZ JADUE

Profesor guía: Fernando Carrasco Pantoja

Santiago, Chile
2024

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por su confianza y apoyo en este proyecto.

Al profesor Fernando Carrasco Pantoja por su guía en la creación de la obra y la tesina.

A Enrique Winter por sus aportes desde la poesía y la literatura.

A Eleonora Coloma y Pedro Villagra por sus aportes desde la composición musical.

A la música por permitirme ser su servidor y aprendiz.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	pág.5
INTRODUCCIÓN	pág.6
FUNDAMENTACIÓN	pág.7
MOTIVACIÓN	pág.9
OBJETIVOS	pág.12
1 ESTADO DEL ARTE	pág.13
1.1 Un acercamiento a la historia de la música coral en Chile (segunda mitad del siglo veinte)	
1.2 Mistral y Neruda: referentes del cruce entre música y poesía en el siglo veinte.	
2 OBRA POÉTICA DE WIZLAWA SZYMBORSKA	pág.21
2.1 Apuntes biográficos	
2.2 Pensamiento poético	
3 MUSICALIZACIÓN DEL POEMA “AQUÍ”	pág.30
3.1 Poema “Aquí”	
3.2 Bitácora creativa	
4 COMPOSICIÓN “AQUÍ: TRES VIDAS PARA UN POEMA”	pág.38
4.1 Mi poética musical	
4.2 Descripción general de la obra	
4.3 Análisis primer movimiento: Puede que en otros sitios haya lugares así	
4.4 Análisis segundo movimiento: Aquí no hay nada duradero	
4.5 Análisis tercera vida: La vida en la tierra sale bastante barata	

5 CONCLUSIONESpág.63

6 BIBLIOGRAFÍApág.67

7 ANEXOSpág.70

Entrevista Enrique Winter

Entrevista Eleonora Coloma

Entrevista Pedro Villagra

Partitura “Aquí: tres vidas para un poema”

RESUMEN

El presente documento corresponde a mi proyecto de tesina de Postítulo en Composición Musical en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La tesina propone explicar el proceso creativo involucrado en la musicalización del poema *Aquí*, obra de Wislawa Szymborska, poetisa polaca del siglo XX, Premio Nobel de Literatura en 1996. La creación musical, que he titulado “Aquí: Tres vidas para un poema”, es una obra para coro mixto con tres movimientos a partir del poema.

Para el desarrollo de la tesina, se presentará una breve contextualización de la música coral en Chile y un acercamiento al tópico música y poesía en Chile. Posteriormente, se expondrán aspectos biográficos relevantes y características del pensamiento poético de Wislawa Szymborska. Y en último momento, se compartirá el proceso de musicalización del poema y un análisis musical de la creación.

*“La vida en la tierra sale bastante barata.
Por los sueños, por ejemplo, no se paga ni un céntimo.
Por las ilusiones, sólo cuando se pierden.
Por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo”¹.
Wizlawa Zsymborska*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo da cuenta del proceso creativo desarrollado durante el año 2022 y que tiene como resultado la obra “Aquí: Tres vidas para un poema” para coro mixto, bajo la guía del profesor Fernando Carrasco. La creación es un cruce interdisciplinar entre música y poesía.

Por otra parte, la bitácora creativa da cuenta de la musicalización del poema Aquí, a través de un texto explicativo que relata parte del proceso como así también pone en valor y detalla las etapas, los pasos ejecutados y el logro de un nuevo conocimiento.

Son muy importantes y de gran valor para esta tesina las entrevistas de los compositores Eleonora Coloma, Pedro Villagra y el escritor Enrique Winter. Ellos aportaron conocimientos, experiencias y perspectivas sobre la musicalización de poemas y textos, la interdisciplinariedad y la obra de Wizlawa Szymborska.

¹ SZYMBORSKA, WIZLAWA. (2010). Aquí. Madrid: Bartleby Editores. Pág. 11

FUNDAMENTACIÓN

En diciembre del 2020, tuve la oportunidad de tomar un curso llamado “El oficio de hacer canciones”, impartido por la cantautora colombiana Marta Gómez², en la Academia ORALITURA³, con el propósito de aprender recursos destinados a la musicalización de textos para mis proyectos musicales. Dentro de los tópicos presentados, estaba el análisis y estudio de letras en el género canción, aunque también se incluyó la lectura de poesía, cuentos y otras composiciones literarias. Es así como conocí el poema: Marta Gómez, en una de las sesiones, presentó Aquí de Wislawa Szymborska, leyéndolo en voz alta para todos los participantes.

La lectura del poema Aquí fue el punto de apertura al mundo poético de Wislawa Szymborska. Después de leerlo, fue tanto el impacto que comencé a investigar y rastrear sus creaciones literarias (tanto en poesía como en prosa). Compré algunos libros sobre la escritora, lo cual me permitió comprender la grandeza y profundidad de su obra, reconocida en premios a nivel nacional y mundial.

Elegí este poema pues provocó una sensación inhabitada de descubrimiento en lo personal y colectivo: me sentí reflejado en las ideas y apreciaciones que

² Mayor información en <https://martagomez.com/>

³ Mayor información en <https://academiaoralitura.classonlive.com/>

Wisława expresa en sus poemas. Pienso que el poema Aquí propone una conexión profunda con nuestro origen como raza y firmemente evoca la impermanencia de la vida por medio de la frase: “Aquí no hay nada duradero”. La poesía de Wisława me representa no solo como individuo, sino también como parte de algo mayor a lo que llamamos humanidad.

La elección del formato coral mixto para la composición es porque el poema Aquí, según mi perspectiva, es un llamado a quienes habitamos esta Tierra y que, a pesar de vivir en diferentes territorios y culturas, compartimos una misma historia, valores y emociones que son propias de los seres humanos. Por esto, tuve la intención de que fuera interpretado por hombres y mujeres, quienes representan una comunidad que canta y habita un territorio común: el planeta Tierra.

MOTIVACIÓN

Mi acercamiento a la composición musical se inicia en los estudios de pregrado en pedagogía y licenciatura en música en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. En aquella carrera cursé algunas asignaturas, tales como Lenguaje Musical, Análisis, Historia de la música, Conjuntos instrumentales, Armonía popular, Guitarra (entre otras), por las cuales tuve un acercamiento al área de la creación musical. Sumado a esto, por mi parte y a modo de ejercicio, fui probando ideas musicales originales para ensambles pequeños: algunos formados con fines académicos y otros netamente por la curiosidad de experimentar.

Gracias a lo anterior, pude concluir que, en la etapa universitaria, el conocimiento no está solamente concentrando en las aulas, sino que también se crea y amplifica en los diversos encuentros con los compañeros y compañeras de carrera. Estos espacios creativos son muy importantes para todos nosotros, ya que modelan nuestro futuro y generan experiencias que permiten materializar las ideas musicales. Es así como fundamos entre cuatro compañeros de carrera un proyecto musical denominado FIGA (año 2019), el cual pervive hasta el día de hoy. Esto constituyó mi punto de partida como compositor y posicionó el área de la creación musical como una de mis direcciones favoritas.

Luego, en mi último año de carrera de pregrado, surge la inquietud por profundizar y adquirir mayores conocimientos en torno a la composición musical. En cuanto a la composición de música popular, había tomado clases de guitarra creativa y latinoamericana y de composición con Juan Antonio Sánchez Dittborn⁴, destacado compositor y guitarrista chileno, quien supo entregarme herramientas técnico-musicales en el área, complementando mis conocimientos adquiridos en el pregrado y materializándose en varias obras para FIGA; mientras que, en torno a la composición de música docta, estaba sucediendo recientemente debido al programa de Postítulo en Composición Musical, abarcando áreas como: composición, contrapunto, armonía estilística, orquestación y música aplicada.

Frente a todo lo anterior, detallo los motivos que le dieron sentido a esta tesina:

El primer motivo es la intención personal por alcanzar nuevos recursos de expresión como así también conocimientos y herramientas en el área de la composición. Esto me ha permitido complementar y profundizar mis estudios realizados en la carrera de pregrado. La obra “Aquí: Tres vidas para un poema “, contribuye a un crecimiento en mi actividad como compositor, puesto que he tenido que experimentar y buscar soluciones que resuelvan los objetivos por mí trazados y, por otra parte, la poética de Wislawa Szymborska que abrió un mundo importante compositivo inexplorado hasta ahora por mí.

⁴ Mayor información en <https://www.musicapopular.cl/artista/juan-antonio-sanchez/>

El segundo motivo fue el interés personal por musicalizar poesía y establecer así un vínculo hacia otra disciplina, generando, desde la creación musical propia, una nueva vida al poema Aquí. Esto fue trabajado como una manera de comprender y conocer lo que Wislawa Szymborska expresaba en estos mundos poéticos, constituyéndose como un ejercicio de diálogo artístico constante, desde la poesía hacia la música y viceversa.

Y el último motivo que dio soporte a este proyecto dice relación con crear música para formatos corales mixtos, ya que dentro de mis composiciones escritas no figuraba ninguna obra con estas características. Lo anterior generó en mí un gran entusiasmo para desarrollar esta obra y, a su vez, promueve un interés personal por seguir elaborando proyectos interdisciplinarios.

OBJETIVOS

Objetivo general

-Crear una obra para coro mixto basada en el poema Aquí de Wislawa Szymborska.

Objetivos específicos

-Desarrollar una reflexión en torno al proceso compositivo de la obra “Aquí: Tres vidas para un poema”.

-Experimentar, a través de un proyecto interdisciplinario entre música y poesía, posibilidades de expresión para formatos vocales.

-Aportar al repertorio coral de nuestro país una obra original creada a partir de un poema.

1 ESTADO DEL ARTE

1.1 Un acercamiento a la historia de la música coral en Chile (segunda mitad del siglo veinte).

Con el fin de contextualizar la composición realizada, es preciso mencionar algunos artículos y textos académicos que dan cuenta de aspectos relevantes en la historia de la música coral en Chile.

El trabajo de Waldo Aránguiz Thompson⁵, titulado "Presencia coral de Chile en América Latina", aborda el movimiento coral latinoamericano y su trascendencia hasta los años 2000'. Además, se señalan numerosos festivales y giras de conciertos que se celebraron en Latinoamérica, así como la presencia de profesores y maestros de intercambio en distintos países. El autor destaca la labor del Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM) y su enseñanza como cuna de docentes y directores corales, lo cual aportó al desarrollo de la música coral en la segunda mitad del siglo veinte. Y en último lugar, comenta el cruce entre los distintos países a través de la Asociación Latinoamericana de Canto Coral⁶, lo cual generó una mayor colaboración y difusión de la música vocal en el continente.

⁵ Aránguiz, Waldo (2000). "Presencia coral de Chile en América Latina", Revista Musical Chilena, Año LN, Julio-Diciembre, N° 194, pp. 95- 98

⁶ Mayor información de sede en Chile <https://alacc-chile.cl/>

Guido Minoletti⁷, en su escrito “Una visión de la vida coral en Chile”, comenta acerca de la llegada de la música coral por medio de los españoles y que fue cultivada, primeramente, en ceremonias litúrgicas de la Iglesia Católica. También expone las instituciones, coros universitarios y figuras importantes del siglo veinte en Chile. Entre las instituciones nombra a la Sociedad Coral Santa Cecilia, la Sociedad Bach, Coros Polifónicos, la Federación de Coros de Chile, la Sociedad Coral de Profesores de Chile; los coros universitarios (de la Universidad de Chile, de la Universidad Técnica del Estado y de la Universidad de Concepción); y entre las figuras relevantes menciona a Arturo Medina, Mario Baeza, Juan Orrego Salas, Marco Dusi, Waldo Aránguiz y de la siguiente generación, nombra a Víctor Alarcón y Alejandro Reyes, quienes destacan en su trabajo con coros autónomos. De igual modo, nombra a compositores chilenos que han aportado al repertorio coral chileno: Pedro Humberto Allende, Juan Amenábar, Gustavo Becerra, Roberto Falabella, Federico Heinlein, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Domingo Santa Cruz y Sylvia Soublette.

Durante el siglo veinte en Chile, entre las fuentes consultadas⁸, destacan los siguientes coros y directores: el Coro Polifónico de Concepción dirigido por Arturo Medina, el Universitario dirigido por Mario Baeza, el de San Antonio, dirigido por

⁷ Minoletti, Guido (2000). “Una visión de la vida coral en Chile”, Revista Musical Chilena, Año LN, Julio-Diciembre, N° 194, pp. 87-94

⁸ Mayor información en <https://fedecor.cl/>, <https://www.corosdechile.com/> y <https://alacc-chile.cl/>

Waldo Aránguiz, el de la Escuela de Leyes de Valparaíso dirigido por Marcos Dusi, el Coro del Departamento de Música de la U. de Chile dirigido por Ruth Godoy, el Coro de la Universidad Católica dirigido por Silvia Soublette y el Coro “Química Industrial” de la UTE dirigido por Fernando Arévalo y Silvia Sandoval.

También, es necesario señalar dos programas⁹ de trascendencia para el desarrollo vocal chileno: “Crecer Cantando¹⁰” (con vigencia en la actualidad) y “Trabajar Cantando”, dedicados al fomento del canto coral en el medio escolar y en las empresas, respectivamente. En relación al primer proyecto, encontré un artículo escrito¹¹ por Víctor Alarcón¹², donde comenta que dicho programa ha tenido un impacto significativo en la educación musical y el canto coral en diversas escuelas, dando énfasis en la capacitación de profesores, elevar la calidad técnica del canto coral escolar y promover el perfeccionamiento a través de cursos y talleres con directores corales nacionales e internacionales.

1.2 Mistral y Neruda: referentes del cruce entre música y poesía en el siglo veinte.

⁹ <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97893.html>

¹⁰ <https://municipal.cl/espectaculos/convocatoria-anual-2023-programa-crecer-cantando/>

¹¹ ALARCON DIAZ, Víctor. Crecer Cantando: una visión hacia el futuro de la música coral en Chile. *Rev. music. chil.* [online]. 2001, vol.55, n.195 [citado 2023-10-31], pp.70-72.

¹² Mayor información biográfica en <https://www.musicapopular.cl/artista/victor-alarcon/>

Dentro de la investigación realizada, pude hallar que la obra poética de Gabriela Mistral y Pablo Neruda ha sido foco de trabajo para diversas generaciones de compositores chilenos. Dato esto, a continuación, revelo algunos documentos que tratan dicha situación:

El artículo “Gabriela Mistral y los músicos chilenos”¹³ de Jorge Urrutia Blondel cuenta la relación entre la poeta Gabriela Mistral y algunos compositores chilenos. El autor destaca la importancia de Mistral en la historia musical de Chile y cómo su obra ha inspirado a los músicos a lo largo de distintas generaciones. Entre los compositores y obras mencionadas, destacan: “Cima” de Alfonso Leng, “La lluvia lenta” de Domingo Santa Cruz, “A las nubes” y “Mientras baja la nieve” de P. H. Allende, “Tres sonetos de la muerte” de Alfonso Letelier. También, se mencionan canciones escritas con textos de Mistral: “Hallazgo” de Emita Ortiz, “Jesús” de Pablo Garrido, “Yo no tengo soledad”, “Caricia” de Juan Antonio Orrego y “Rondas” de Aracena Infanta y Estradé.

Fernando García, en el escrito “Mis recuerdos de León Schidlowsky en los años 50”¹⁴, comenta acerca de la obra Cantata Negra (1958) escrita por León Schidlowsky y basada en poesía de Pablo Neruda (1958):

¹³ Gabriela Mistral y los músicos chilenos. Jorge Urrutia Blondel. Revista Musical Chilena (Revista: Santiago, Chile) No. 9, (enero 1946), p. 11-20.

¹⁴ Mis recuerdos de León Schidlowsky en los años 50. Fernando García A. Revista Musical Chilena, Año LXIX, julio-diciembre, 2015, N° 224, pp. 73-85

“Una pieza bastante extensa con textos de Pablo Neruda, que tituló Caupolicán, un relato épico para recitante barítono, coro mixto, dos pianos, celesta y percusiones (1958, O-41). Los textos fueron extraídos del Canto General. La obra tiene cuatro movimientos. En los tres primeros utiliza tres poemas del capítulo IV “Los Libertadores” (“Toqui Caupolicán”, “La guerra patria” y “El empalado”) y en el cuarto movimiento aprovecha un fragmento de un poema (“Los hombres”) del capítulo I, “La lámpara en la tierra”¹⁵.

De igual manera, Fernando García subraya el interés de León Schidlowsky por la poesía chilena, especialmente por los poetas Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, y menciona que su obra creativa tiene una gran presencia de escritos poéticos.

El musicólogo Luis Merino, en el documento “Fluir y Refluir de la Poesía de Neruda en la Música Chilena”¹⁶ comenta sobre la influencia significativa del poeta Pablo Neruda en la música chilena. En este sentido, plantea que existió un diálogo bidireccional entre Neruda y algunos compositores de América: mientras el poeta rendía homenaje a compositores como Silvestre Revueltas, Acario Cotapos y Roberto Falabella (entre otros), muchos creadores chilenos, durante la segunda mitad del siglo veinte, trabajaron en la musicalización de su obra poética. A propósito de esto, Luis Merino expresa que:

¹⁵ Mis recuerdos de León Schidlowsky en los años 50. Fernando García A. Revista Musical Chilena, Año LXIX, julio-diciembre, 2015, Nº 224, pp. 79

¹⁶ Merino, L. (1973). Fluír y Refluír de la poesía en la Música Chilena (Homenaje a Pablo Neruda). Revista Musical Chilena, 27(123-1), p. 55–62.

“Para los músicos chilenos, Pablo Neruda ha sido una fuente que sólo puede compararse con la influencia que ejerciera el otro de nuestros Premios Nobel de Literatura, la insigne poetisa Gabriela Mistral. Entre los compositores chilenos que más se ha identificado con su poesía está el joven y dotado creador Hernán Ramírez, quien hasta la fecha ha escrito más de quince obras sobre poemas del vate. El estímulo que la poesía nerudiana ejerce sobre Ramírez, nos hace pensar en la poderosa inspiración que Gabriela Mistral significara para Alfonso Letelier, o Federico García Lorca, para Roberto Falabella”¹⁷.

Luis Merino menciona alrededor de 46 obras musicales chilenas que están basadas en poemas de Neruda. Estas obras abarcan una amplia variedad de estilos musicales, desde el impresionismo hasta música serial y vanguardista.

El número 194 de la Revista Musical Chilena (año 2000) está dedicado especialmente a la música vocal desde diferentes perspectivas con una mirada hacia el siglo XX. En su editorial¹⁸, Gabriel Matthey, entre muchas reflexiones, destaca la importancia del canto en la cultura humana, su relación con lo primitivo y su capacidad para unir a las personas. Igualmente, menciona la relación entre la música y la literatura, con referencias a poetas chilenos como Gabriela Mistral y Pablo Neruda, quienes han sido los autores más recurridos en el cruce de ambas disciplinas.

¹⁷ Merino, L. (1973). Fluir y Recluir de la poesía en la Música Chilena (Homenaje a Pablo Neruda). Revista Musical Chilena, 27(123-1), p. 57

¹⁸ Matthey Gabriel (200). Editorial. Revista Musical Chilena, Año UV, Julio-diciembre, 2000. N° 194, pp. 9-12

El autor Rodrigo Torres, en el artículo académico “Gabriela Mistral y la Creación Musical en Chile”¹⁹, expresa que la obra poética de Gabriela Mistral constituye:

“un foco que irradia voz propia y americana a la música vocal chilena; se transformó en un espacio de encuentro, de referencia común entre los compositores y las letras hispanoamericanas; fuente permanente de derroteros temáticos fundamentales de la música chilena (...) es el principal universo poético en el que se ha basado la creación musical chilena de la primera mitad de este siglo²⁰”.

De igual modo, respecto al caso de Pablo Neruda en la música chilena, Rodrigo Torres comenta que, paralelamente cuando Gabriela Mistral recibe el Premio Nobel de Literatura (1945), comienza a conocerse la nueva poesía de Neruda, especialmente con la publicación del *Canto General* (1951):

“Así comenzó a emerger el macizo perfil de la poesía épica de Neruda la que gravitará fuerte y profundamente en el desarrollo posterior del género sinfónico-vocal chileno (...) Después de los ‘Sonetos de la Muerte’ es la poesía de Pablo Neruda la que ocupará el lugar más destacado en la música chilena²¹”.

Todo lo anterior marca una columna vertebral en la música chilena docta del siglo veinte. Sin embargo, a partir de los años setenta y ochenta, no solo compositores de música docta, sino también agrupaciones de música popular y de raíz folclórica, comienzan a trabajar la obra de destacados poetas chilenos. Entre

¹⁹ Torres. R (1989). Gabriela Mistral y la Creación Musical en Chile. Revista Musical Chilena, Año XLIII, enero-junio, N° | 7 |, pp.42-106.

²⁰ Torres. R (1989). Gabriela Mistral y la Creación Musical en Chile. Revista Musical Chilena, Año XLIII, enero-junio, N° | 7 |, pp.48.

²¹ Torres. R (1989). Gabriela Mistral y la Creación Musical en Chile. Revista Musical Chilena, Año XLIII, enero-junio, N° | 7 |, pp.62.

ellos aparecen: Raúl Zurita, Nicanor Parra, Elicura Chihuailaf, Elvira Hernández,
entre otros.

2. OBRA POÉTICA DE WIZLAWA SZYMBORSKA

2.1 Apuntes biográficos²²

Wisława Szymborska fue una destacada poetisa nacida el 2 de julio de 1923 en Prowent, cerca de Benin y fallecida el 1 de febrero de 2012 en Cracovia, Polonia. Es considerada una de las voces más importantes de la poesía contemporánea y fue galardonada con el Premio Nobel de Literatura en 1996.

Szymborska vivió la mayor parte de su vida en Cracovia. Durante la Segunda Guerra Mundial, se vio afectada por la ocupación nazi en Polonia y se unió a la resistencia clandestina. Después de la guerra, estudió Filología Polaca y Sociología en la Universidad Jaguelónica de Cracovia.

Comenzó a publicar sus poemas en la década de 1940, pero fue en la década de 1950 cuando su obra comenzó a ganar reconocimiento. En sus primeros poemas, abordaba temas como la guerra, la muerte y la tragedia humana, pero con el tiempo su estilo se fue volviendo más reflexivo y filosófico.

²² Síntesis biográfica realizada a partir de la cronología propuesta en el libro BIKONT, A. y SZCZESNA J. (2015). Trastos, recuerdos. Una biografía de Wisława Szymborska. Valencia: Editorial Pre-textos.

Entre las décadas de 1960 y 1980, Wislawa Szymborska se consolida como una poetisa prominente en Polonia. Durante este periodo, su obra evolucionó y se caracterizó por una exploración más profunda de la condición humana y una reflexión filosófica sobre la existencia. Además, la poetisa en estos años fue traducida a varios idiomas, tanto en antologías como en revistas literarias de diversos países.

En los años noventa, Szymborska recibió un aluvión de premios y honores: el Premio Zygmunt Kallenbach, el Premio Goethe y el Premio Herder, entre otros. Sin embargo, el premio más importante fue en 1996, donde recibió el Premio Nobel de Literatura, convirtiéndose en la tercera mujer en recibir este prestigioso galardón. Luego de esto, tuvo que abrirse al universo de las entrevistas, fotografías, documentales y autógrafos, lo cual no era habitual en su vida.

Posterior al Premio Nobel y en la década del dos mil, Szymborska se mantuvo activa dentro de su disciplina, participando en distintos eventos literarios y culturales en todo el mundo. Publicó sus últimos tres libros de poesía: Instante (2002), Dos puntos (2005) y Aquí (2009).

En 2011, sufrió una enfermedad grave que la obligó a retirarse de la vida pública. Wislawa Szymborska falleció el 1 de febrero de 2012 en su casa en Cracovia, Polonia, a los 88 años de edad.

A lo largo de su carrera, entre sus obras más conocidas destacan: *La sal* (1962), *Cien alegrías* (1967), *Todo caso* (1972), *Gran número* (1976), *Gente en el puente* (1986), *Fin y principio* (1993), *Instante* (2002) y *Aquí* (2009).

2.2 Pensamiento poético

Wisława Szymborska dejó un legado duradero en la literatura polaca y en la poesía mundial. Su obra continúa siendo admirada y estudiada por su profunda sensibilidad, su agudeza intelectual y su capacidad para capturar la esencia de la experiencia humana. Se caracterizó por una atención minuciosa a los detalles, un lenguaje claro y accesible, y una reflexión profunda sobre la existencia humana, la sociedad y la política. Su estilo único y su habilidad para abordar temas complejos de manera accesible y profunda hicieron de Szymborska una de las poetisas más queridas y leídas de su generación.

Dentro de los temas universales abordados desde comienzos de su escritura están: el amor por su patria, la muerte, el alma, las mujeres, los animales, el paso del tiempo, la fugacidad de la existencia, las guerras y la memoria.

La poeta construye un puente entre la filosofía y la poesía, creando una especie de diálogo entre estos dos campos, donde muchos de sus poemas plantean cuestiones filosóficas o incorporan elementos filosóficos que se han discutido por siglos. En relación a esto, en su discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura

(1996), la escritora comenta que ambas disciplinas nacen desde la exploración por dos palabras “no sé”. Estas palabras constituyen el hito de inicio que dio luz a grandes personalidades de la historia para realizar sus descubrimientos (Isaac Newton, Maria Sklodowska-Curie, entre muchos).

Elena Poniatowska, escritora especializada en literatura polaca, expresa que:

“Szyborska pasa del amor a la humanidad al amor por el individuo, y tal vez de allí derive su preferencia por la sencillez. Un pedazo de cielo es todo el cielo. A la poesía szyborskiana la acompaña la creencia de que lo muy pequeño contiene lo más grande, y así el individuo es más grande que la humanidad. Amar a la humanidad es una abstracción, pero amar al individuo es tangible. Esta reinención del individuo nos hace ver al hombre no sólo como el inventor de la guerra, sino como creador de la belleza”²³.

Wizlawa se encuentra en el punto exacto entre el humor y lo ridículo. Su poesía busca la contradicción de sentimientos y efectos pictóricos en el mismo poema. Esto refleja la riqueza de posibilidades que ofrece la existencia humana. A propósito de esto:

“no solo hay Hitlers y Mozarts, también hay hombres y mujeres que encuentran, en distintas latitudes y de distinta forma, las respuestas a las mismas viejas preguntas de la humanidad”²⁴.

El escritor y traductor chileno Enrique Winter²⁵, quien ha estudiado y leído de manera profunda la obra de Wizlawa Szyborska, detalla algunos de los

²³ Szyborska, Wizlawa (2017). *Poesía no completa*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica. Pág. 13.

²⁴ Szyborska, Wizlawa (2017). *Poesía no completa*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica. Pág. 17

²⁵ Para mayor información visitar web <https://www.esritores.org/biografias/17847-winter-enrique>

recursos literarios más presentes en el mundo poético de la escritora, los cuales serán explicados a continuación, seguidos de un ejemplo de cada caso.

En primer lugar, Winter destaca la importancia del juego de lenguaje en la poesía de Szymborska: *“muchas veces ella dice una cosa de manera sencilla o simple, pero en realidad está diciendo algo muy profundo. También lo puedes ver en Nicanor Parra”*²⁶. Un ejemplo de este recurso está en el poema Las tres palabras más extrañas:

*“Cuando pronuncio la palabra Futuro,
La primera sílaba pertenece al pasado.*

*Cuando pronuncio la palabra Silencio,
Lo destruyo.*

*Cuando pronuncio la palabra Nada,
Creo algo que no cabe en ninguna no-existencia”*²⁷

En segundo lugar, observa que el humor en la poesía de Szymborska es *“muy fino y femenino, incluyendo toda la carga que implica decirlo hoy como un opuesto a la tradición masculina del humor”*²⁸. El humor se muestra en el poema

Retrato de mujer:

*“Ingenua, más la que mejor aconseja
Débil, más podrá con el peso.
No tiene cabeza, pues la tendrá.
Lee a Jaspers, y revistas de mujeres.
No sabe el porqué de este tornillo y construirá un puente.*

²⁶ Entrevista en anexos.

²⁷ Szymborska, Wislawa (2017). *Poesía no completa*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica. Pág. 394

²⁸ Entrevista en anexos.

*Joven, como siempre joven, todavía joven*²⁹.

En tercer lugar, otro elemento central en la obra de Wislawa es el amor por lo cotidiano: *“la ternura aparece y está muy presente, es una escritura que ama su material, o sea, aquello a lo que canta no lo está protestando, lo está amando: ama lo humano, lo cotidiano”*³⁰. Este recurso zymborskiano aparece en el siguiente extracto del poema Posibilidades:

*“Prefiero el cine.
Prefiero los gatos.
Prefiero los robles a orillas del Warta.
Prefiero Dickens a Dostoievski.
Prefiero que me guste la gente
a amar la humanidad.
Prefiero tener a la mano hilo y aguja.
Prefiero no afirmar
que la razón es la culpable de todo.
Prefiero las excepciones.
Prefiero salir antes.
Prefiero hablar de otra cosa con los médicos.
Prefiero las viejas ilustraciones a rayas.
Prefiero lo ridículo de escribir poemas
a lo ridículo de no escribirlos”*³¹.

En cuarto lugar, la particularidad de una poesía celebratoria: *“su poesía es celebratoria y es poco común, aunque parece una obviedad, pero desde la disciplina es extraño encontrar poemarios celebratorios, esperanzadores y que*

²⁹ BIKONT, A. y SZCZESNA J. (2015). Trastos, recuerdos. Una biografía de Wislawa Szymborska. Valencia: Editorial Pre-textos. Pág. 274

³⁰ Entrevista en anexos.

³¹ Szymborska, Wislawa (2017). *Poesía no completa*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica. Pág. 329

vean la vida como una cosa digna de ser cantada o celebrada”³². Esto según Winter, se vincula estrechamente al concepto de levedad propuesto por el escritor Ítalo Calvino: “esto conecta con una de las ‘seis propuestas para el próximo milenio’ de Calvino, especialmente con el concepto de levedad. Es decir, cómo hacer una música que dé cuenta que la vida es graciosa, leve y media inexplicable”³³. Un caso de ello se evidencia en el poema En la multitud:

*“Soy quien soy,
un caso inconcebible,
como cualquiera.*

*(...)
El destino hasta ahora
me ha sido favorable.*

*Podría no ser agraciada
con el recuerdo de los momentos felices.*

*Pude haber sido despojada
de mi tendencia a la comparación.*

*Podría haber sido yo, pero sin asombro,
lo que habría significado
ser alguien totalmente distinto”³⁴*

En quinto lugar, hace referencia a una poesía contingente y señala lo siguiente:

“Aquí, es un poema ambicioso, porque quiere agrupar toda la experiencia humana y se evidencia también lo que hoy se conoce como poesía situada, del territorio, porque se hace cargo del territorio. Ella es muy polaca, porque escribe lo que le ha sucedido a su gente, a su generación y no tiene temor de hablar de contingencia. Incluso, este poema es casi complementario a otro que habla de la

³² Entrevista en anexos.

³³ Ídem

³⁴ BIKONT, A. y SZCZESNA J. (2015). Trastos, recuerdos. Una biografía de Wisława Szymborska. Valencia: Editorial Pre-textos. Pág. 516

situación después de una guerra, de quién tiene que limpiar, colocar los vidrios nuevamente o vender el pan, otorgándole un carácter heroico”³⁵.

Esto queda reflejado en el poema Fin y Principio:

*“Después de cada guerra
Alguien tiene que limpiar.
No se van a ordenar solas las cosas,
Digo yo.*

*Alguien debe echar los escombros
A la cuneta
Para que puedan pasar
Los carros llenos de cadáveres*

*Alguien debe meterse
Entre el barro, las cenizas,
Los muelles de los sofás,
Las astillas de cristal
Y los trapos sangrientos”³⁶*

Y en último lugar, sostiene que el poema Aquí es una conclusión final de la obra de Szymborska: *“este poema y su obra tardía, lo concibe desde un lugar completamente consagrado, es una especie de coronación de su obra: algo similar pasa con el Réquiem de Mozart. El poemario Aquí se puede leer como ‘yo soy quien soy y me voy a morir’, es su último libro y se interpreta como el fin del todo, como la última conclusión”³⁷.* El recurso conclusivo es muy notorio en varios momentos del poema Aquí:

*“No sé cómo en otras partes
pero aquí en la Tierra hay bastante de todo.
Aquí se fabrican sillas y tristezas,*

³⁵ Entrevista anexada en la tesina

³⁶ Szymborska, Wislawa (2017). *Poesía no completa*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica. Pág. 345.

³⁷ Entrevista en anexos.

*tijeras, violines, ternura, transistores,
diques, bromas, tazas.*

*Puede que en otro sitio haya más de todo,
pero por algún motivo no hay pinturas,
cinescopios, empanadillas, pañuelos para las lágrimas.*

(...)

*La ignorancia tiene aquí mucho trabajo,
todo el tiempo cuenta, compara, mide,
saca de ello conclusiones y raíces cuadradas.*

(...)

*La vida en la tierra sale bastante barata.
Por los sueños, por ejemplo, no se paga ni un céntimo (peso).
Por las ilusiones, sólo cuando se pierden.
Por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo.*

*Y por si eso fuera poco,
giras sin billete (boleto) en un carrusel de planetas
y junto a éste, de gorra (suerte o de chiripa), en un torbellino de galaxias,
en unos tiempos tan vertiginosos
que nada aquí en la Tierra llega ni siquiera a moverse³⁸.*

³⁸ SZYMBORSKA, WIZLAWA. (2010). Aquí. Madrid: Bartleby Editores. Pag 9.

3.MUSICALIZACIÓN DEL POEMA AQUÍ

3.1 Poema *Aquí*

El poema *Aquí* es el primero del poemario³⁹ del mismo nombre, publicado en Polonia (2009). La única edición disponible en español pertenece a la editorial española Bartleby (2010).

Los traductores de esta edición fueron dos estudiosos de la obra de Wisława y están radicados en Cracovia hace décadas, realizando labores vinculadas a la literatura española y polaca. Abel Murcia (1961)⁴⁰, poeta y traductor, quien ejerce como profesor de español en dos universidades polacas, además de ser director del instituto cervantes de Cracovia y, por otro lado, Gerardo Beltrán (1958)⁴¹, poeta y traductor mexicano especializado en literatura polaca (Wisława Szymborska, Tadeusz Różewicz y Julia Fiedorczuk), profesor titular del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia y miembro honorario de la Sociedad de Escritores Polacos. Un dato relevante que comentan los especialistas es que el primer traductor de la poetisa a la lengua española fue el poeta polaco Jan Zych, quien estuvo radicado en México por más de treinta años y que solo unas cuantas de esas traducciones fueron editadas durante su vida.

39 SZYMBORSKA, WIZLAWA. (2010). *Aquí*. Madrid: Bartleby Editores

40 Mayor información en <http://www.abelmurcia.com/sobre-mi>

41 Mayor información en <https://circulodepoesia.com/2021/02/poesia-mexicana-gerardo-beltran-2/> y en <https://letralia.com/firmas/beltrangerardo.htm>

Además, los traductores explican los inconvenientes que han surgido al momento de trabajar la obra de Wisława Szymborska:

En primer momento, sobre la traducción de la poesía de Szymborska al español, explican que:

*“aparecen con particular intensidad, muchos de esos problemas que han provocado en tantas y tantas ocasiones que la poesía sea considerada, quizá con razón, particularmente intraducible”*⁴².

De igual manera, señalan que la traducibilidad o intraducibilidad de un texto no solo tiene relación con los contrastes entre dos sistemas lingüísticos, sino también con las marcadas diferencias extralingüísticas (contextos históricos y socioculturales de cada sistema). Y, en segundo momento, declaran que, debido a sus respectivas nacionalidades (un traductor mexicano y el otro español), se enfrentaron al problema de la variante lingüística para cada ocasión. Finalmente acordaron que cada traductor utilizaría su propia variante y, en puntos estrictamente necesarios, modificaría aquello considerando no solo a los posibles lectores españoles o mexicanos, sino también de cualquier país hispanoamericano⁴³.

42 Szymborska, Wisława (2017). Poesía no completa. Ciudad de México: Fondo de cultura económica. Pág. 24.

43 SZYMBORSKA, WIZŁAWA. (2017). Poesía no completa. Ciudad de México: Fondo de cultura económica. Pág. 26

El poemario *Aquí* (2009), fue el último libro editado en vida por Wisława Szymborska. Le habían precedido dos libros más: *Instante* (2002) y *Dos puntos* (2005.) Estos tres libros fueron publicados entre el Premio Nobel y su muerte en febrero del año 2012. Las autoras de su única biografía publicada, Anna Bikont y Joanna Szczesna, comentan respecto al poemario *Aquí* (2009):

“desde el poema Aquí, que da título al libro, y que de hecho brinda una clase de resumen de nuestra existencia terrenal hasta Metafísica, que cierra el libro, Szymborska se despide de nosotros y, como dirían los psicoanalistas, “cierra figuras”⁴⁴.

En este poemario, Wisława Szymborska presenta varios de los temas ya vistos en sus poemas, entre los que destacan: una mirada a la naturaleza y sus creaciones; los sueños; el encuentro con su pasado y su etapa de adolescencia; la vulgaridad del terrorismo; su perspectiva sobre el divorcio; la vejez, entre otros.

A continuación, muestro el poema seleccionado para la musicalización y que da vida a la obra coral:

Aquí⁴⁵ – Wisława Szymborska

*No sé cómo en otras partes
pero aquí en la Tierra hay bastante de todo.
Aquí se fabrican sillas y tristezas,
tijeras, violines, ternura, transistores,
diques, bromas, tazas.*

44 BIKONT, A. y SZCZESNA J. (2015). *Trastos, recuerdos. Una biografía de Wisława Szymborska*. Valencia: Editorial Pre-textos. Pág. 636

45 SZYMBORSKA, WISŁAWA. (2010). *Aquí*. Madrid: Bartleby Editores. Pag 9.

*Puede que en otro sitio haya más de todo,
pero por algún motivo no hay pinturas,
cinescopios, empanadillas, pañuelos para las lágrimas.*

*Aquí hay un sinfín de lugares con sus alrededores.
Algunos te pueden gustar especialmente,
puedes llamarlos a tu manera,
y librarlos del mal.*

*Puede que en otro sitio haya lugares así,
aunque nadie los encuentra bonitos.*

*Quizá como en ningún sitio, o en pocos sitios,
aquí tengas un torso separado
y con él los instrumentos necesarios
para añadir los propios a los niños de otros.
Y además brazos, piernas y una cabeza sorprendida.*

*La ignorancia tiene aquí mucho trabajo,
todo el tiempo cuenta, compara, mide,
saca de ello conclusiones y raíces cuadradas.*

*Ya, ya sé lo que estás pensando.
Aquí no hay nada duradero,
porque desde siempre hasta siempre está en manos de los elementos.
Pero date cuenta: los elementos se cansan rápidos
y a veces tienen que descansar mucho
hasta la próxima vez.*

*Y sé qué más estás pensando.
Guerras, guerras, guerras.
Pero incluso entre las guerras a veces hay pausas.
Firmes - la gente es mala.
Descansen - la gente es buena.
A la voz de firmes se produce devastación.
A la voz de descansen se construyen casas sin descanso
y rápidamente se habitan.*

*La vida en la tierra sale bastante barata.
Por los sueños, por ejemplo, no se paga ni un céntimo (peso).
Por las ilusiones, sólo cuando se pierden.
Por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo.*

Y por si eso fuera poco,

*giras sin billete (boleto) en un carrusel de planetas
y junto a éste, de gorra (suerte o de chiripa), en un torbellino de galaxias,
en unos tiempos tan vertiginosos
que nada aquí en la Tierra llega ni siquiera a moverse.*

*Porque mira bien:
la mesa está (sigue) donde estaba,
en la mesa una carta, colocada como estaba,
a través de la ventana un soplo solamente de aire,
y en las paredes ninguna terrorífica fisura
por la que el viento (se) te lleve a ninguna parte.*

3.2 Bitácora creativa de “Aquí: Tres vidas para un poema”.

El proceso creativo de la obra en cuestión fue orientado por mi profesor guía Fernando Carrasco, quien al iniciar el Postítulo, me propuso tres ejercicios de composición: en primer lugar, crear una obra para instrumento melódico solista; luego una obra para instrumento armónico solista; y finalmente una obra para cuarteto vocal.

Al momento de comenzar con la obra para cuarteto vocal, yo estaba lentamente introduciéndome en los poemas de Wislawa Szymborska, lo cual fue comentado al profesor, quien generosamente me señaló que leyéramos y conversáramos algún poema seleccionado por mí. Sin más preámbulos, a la clase siguiente estábamos leyendo *Aquí* y proponiendo ideas para la musicalización del texto en formato de coro mixto. Luego de esto, la composición comenzó a dar sus primeros pasos.

La primera etapa consistió en el estudio del poema, su descubrimiento como creación literaria y cómo esto me fue guiando para abordar el trabajo. Tal como dice la compositora entrevistada Eleonora Coloma: *“necesito ser muy honesta con lo que estoy trabajando. Es como que busco una honestidad con el proceso creativo en relación a mí. No es muy fácil de explicar esto. Es como que aquello que surja tiene que ser natural, orgánico desde lo que motive a hacerlo”*⁴⁶.

Estuve varios meses alimentándome del poema, lo leía, lo recitaba, me aprendía de memoria algunas estrofas, lo cantaba, lo imaginaba en una atmósfera sonora, lo hice canción a través de mi voz y guitarra, fue mantra de días y semanas completas. Frente a ello, coinciden oportunamente las palabras de Eleonora Coloma al momento de abordar la musicalización de un texto: *“En este caso, se me ocurrió leer en voz alta el texto y grabarlo. Así comencé. Escuché la grabación y allí se me ocurrió que eso que grabé tenía que llevarlo a unos papelógrafos. Hice unos papelógrafos gigantes. Me grabé leyendo esto. Allí aparecieron: una melodía, una manera de recitar, superposiciones de cosas”*⁴⁷.

Días tras días finalmente logré “fecundar” con el poema, logré conectar, porque sentí un encuentro con el texto. Después de la entrevista con Pedro Villagra, pude evidenciar que él comenta una situación muy similar en relación a una obra de

⁴⁶ Entrevista en anexos.

⁴⁷ Ídem

su álbum “Bicentenario: convite a la danza”, señalando que *“lo que pasa es que uno se apodera del texto, es una fecundación, uno hace suyo el texto y lo fecunda. Con “Credo” pasa eso. Es porque al final la canción te resuena, o sea, la haces una canción porque la descubres y te resuena”*⁴⁸.

La segunda etapa comenzó con la división del poema en tres partes. Esto fue decidido porque el texto era muy extenso y algunas ideas del poema podían quedar inconclusas con el proceso de musicalización. Entonces, sucedió que dicha división del poema dio origen al primer, segundo y tercer movimiento de la obra. Estas fueron las primeras definiciones de la composición. Ante esto, Pedro Villagra comenta que *“a la hora de hacer un álbum, una obra, como que lo primero aparece es lo que uno deja y lo que no deja, es decir, lo que se incluye y lo que no se incluye”*⁴⁹. Es así como cada movimiento fue denominado: “Primera vida”, “Segunda vida” y “Tercera vida”, respectivamente. A cada “vida” le asigné un título extraído de un verso del poema, un verso que, según mi criterio, sostiene la idea más importante de cada movimiento.

La tercera etapa se trató del inicio de la musicalización de los primeros versos del poema, lo que posteriormente sería un primer movimiento de la obra. Enseguida, abordé la composición del tercer movimiento y finalicé la obra con el

⁴⁸ Entrevista en anexos.

⁴⁹ Ídem

segundo movimiento. Este orden fue netamente criterio de mi intuición y conexión en ese momento con el poema. Como mencionó la compositora Eleonora Coloma: *“Es como seguir el camino de la intuición, la vida me va entregando cosas y, al momento de componer, yo estoy muy alerta de tomar esas cosas, ser muy honesta insisto, pero también muy abierta a todo lo que me va diciendo la intuición”*⁵⁰. De este modo, logré cerrar cada movimiento, considerando las oportunas y certeras observaciones de mi profesor guía sobre el proceso creativo.

La última etapa se basó en el cierre de la composición y una revisión exhaustiva de la obra musical, tanto de mi parte como de mi profesor guía, cuidando que los elementos musicales (dinámica, agógica, texturas, entre otros) estuvieran correctamente escritos desde el punto de vista de la interpretación musical. Además, se agregó la elaboración del documento escrito, con la finalidad de dar cuenta sobre el nuevo conocimiento desarrollado a partir de la creación.

⁵⁰ Entrevista en anexos.

4 COMPOSICIÓN “AQUÍ: TRES VIDAS PARA UN POEMA”

4.1 Mi poética musical

Como compositor, me encuentro en una etapa formativa dentro de esta disciplina, caracterizada por el crecimiento constante y la búsqueda de mi identidad sonora. Dado esto, mi poética musical es un reflejo directo del proceso de desarrollo en el que habito. La obra realizada constituye un paso muy relevante y una oportunidad excepcional para explorar nuevas sonoridades, experimentar con nuevos mundos creativos y, fundamentalmente, encontrar mi camino en el vasto mundo de la creación artística.

Durante la construcción de mi composición, el proceso fue esencialmente guiado por la intuición musical. Esto me llevó a tomar decisiones creativas importantes, como la división del poema, la elección de una estructura y forma, las frases principales de cada parte, las pausas, ciertos tejidos y colores armónicos, entre otros puntos, con la finalidad de reflejar y plasmar el poema Aquí a través de mi perspectiva musical.

Gracias a lo anterior, a pesar de que estaba aprendiendo nuevos conocimientos en el Postítulo, descubrí que la intuición desempeñó entonces un papel crucial. Si bien los conocimientos técnicos fueron necesarios y me proporcionaron una base sólida para afrontar el acto creativo en todas sus etapas, la intuición me

permitió conectar de manera profunda con el mensaje poético y filosófico de Wisława Szymborska. Esta experiencia reafirmó mi creencia de que existe una comunicación constante entre el conocimiento y la intuición, y que, en su conjunto, pueden colaborar en la producción de una obra interdisciplinaria.

Para el desarrollo de mi poética musical en esta obra, tuve que transformar en sonido los recursos literarios del poema seleccionado y de la obra de Szymborska, de manera que tuviera sentido el texto y la música. Algunos recursos, que fueron expuestos en el apartado 2.2 “pensamiento poético” de la tesina, aparecen en la composición de la siguiente manera:

La sencillez como un elemento clave y global de la obra. Esto me permitió el encuentro con una belleza innegable originada en la simplicidad musical, en la capacidad de expresar emociones profundas a través de melodías y armonías que sean directas y accesibles. Me propuse transmitir la idea de que lo pequeño contiene a lo más grande, reflejando la filosofía de la poetisa polaca. A través de la repetición, he podido destacar que cada melodía ejecutada por una voz es también una melodía ejecutada por todos. Esta concepción musical demuestra que un ejemplo, una partícula, un microcosmos es suficiente para revelar la belleza y la profundidad de la experiencia humana en su totalidad.

La ternura fue un sentimiento trabajado para darle carácter a mi composición. Lo considero un vehículo poderoso para conectarse con las personas y queda reflejado en el comienzo de la obra por medio de la indicación “con ternura” en el primer movimiento. Se suma a esto, la tendencia hacia lo conclusivo, especialmente sucedidas en los finales del primer y segundo movimiento, tal como el poema Aquí, la música también manifiesta un sentido de cierre y reflexión.

Lo leve, a su vez, fue un hilo conductor constante en la obra y se evidencia en dinámicas suaves, texturas vocales abiertas y el uso de tempo lento en algunas partes, lo cual da cuenta de la idea szymborskiana donde reconoce la vida como algo frágil, ligero y medio inexplicable, pero contenida de gracia y misterio permanente, incluso en los momentos aparentemente más simples.

La pausa (calderón) y el silencio musical fueron elementos que utilicé con intención en esta obra, ya que invitan a generar una reflexión y asimilación del mensaje poético-musical en la audiencia. Creo que, además, representan y capturan, los momentos narrados por Wisława Szymborska en el poema Aquí (especialmente cuando habla sobre la guerra, la muerte y la pérdida). La idea principal de estos recursos fue crear una atmósfera de introspección y solemnidad al momento de escuchar cada movimiento, considerando siempre un espacio de autoobservación por parte de la audiencia.

4.2 Descripción general de la obra

Aquí: Tres vidas para un poema es una composición para coro mixto basada en el poema *Aquí* de Wislawa Szymborska. Esta obra tiene una duración aproximada de 9 minutos.

Está dividida en tres movimientos, los que han sido nombrados como “Primera vida”, “Segunda vida” y “Tercera vida”, respectivamente, con el ánimo de otorgar un sentido de unicidad y variedad a la composición. Dichos movimientos tienen títulos extraídos de versos del poema y cuentan con el siguiente detalle:

Movimiento	Título	Tiempo
I	Puede que en otro sitio haya lugares así	3'31" aprox.
II	Aquí no hay nada duradero	2'13" aprox.
III	La vida en la tierra sale bastante barata	3'10" aprox.

:

La obra está hecha para coro mixto, es decir, bajo, tenor, contralto y soprano. Dicha formación vocal debe componerse idealmente de, al menos, 10 cantantes por cuerda. La lectura y recitación de los textos estará a cargo de los mismos cantantes.

4.3 Análisis del primer movimiento “Puede que en otros sitios haya lugares así”

Esquema formal

Sección	Recitado	A	B	Nexo	C	Final
Compases	1-5	6-26	27-47	48-57	58-95	96-101
Descripción	-Recitado 1	- Monodia -Melodía descendente evocando la infinidad -Dúo masculino	-Intervalos amplios -Tutti vocal -Dinámicas cambiantes	-Reutilización de material (A) como nexos	-Cambio súbito de tempo -Idea de imitaciones y eco -Protagonismo de voces	-Final solemne (“lento”)

El primer movimiento se inicia con un recitado de la voz alto, quien encarna a Wislawa Szymborska. Decidí colocar la lectura en esa voz, porque al escuchar varios videos⁵¹ donde ella recitaba poemas propios, me pareció que tuviera ese registro vocal. El texto hablado pertenece a la primera estrofa del poema y es donde Szymborska plantea su primera idea respecto a la vida humana en la Tierra.

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=TwuWXgdICE0>, https://www.youtube.com/watch?v=7_YIZBoVz94 y https://www.youtube.com/watch?v=HtzS8_63cRM

Ejemplo N°1. Recitado (c.1-5):

♩=40 Recitado a una voz, lentamente (25 ")

Soprano

Alto No sé cómo será en otras partes, pero aquí en la Tierra hay bastante de todo.

mp
sempre

Tenor

Bajo

³ Alto Aquí se fabrican sillas y tristezas, tijeras, violines, ternura, transistores,

⁵ Alto diques, bromas y tazas.

Alto

Luego, en los compases siguientes se presenta la sección A: una melodía cantada por un tenor y seguida por el bajo (c.12-18). El carácter “con ternura” propuesto para esta sección tiene estrecho vínculo con la calidez y suavidad del poema, evidenciado en el texto “pero por algún motivo hay pinturas, cinescopios, empanadillas y pañuelos para las lágrimas”. Ambas melodías (del tenor y bajo) aparecen como monodías, lo cual refleja también la sencillez del lenguaje empleado por la escritora y su idea que señala que un ejemplo es suficiente para ilustrar el mundo.

Ejemplo N°2. Monodia del tenor (c.6-11):

6 $\text{♩} = 50$ Con ternura Partitura completa 3

Sop. $\text{♩} = 50$ Con ternura Partitura completa 3

A.

T. Pue - de - que en o - tro - si - tio ha - ya más de - to - do, -

Bajo pe - ro por al - gún - mo -

Ejemplo N°3. Dúo masculino (c.23-27):

22

Sop. A - qui

A.

T. mas. pa - ñuc - los pa - ra las lá - gri - mas.

Bajo pa - ñuc - los pa - ra las lá - gri - mas.

La melodía de la soprano (C. 26) corresponde a la sección B del movimiento, puesto que es una nueva idea musical. Se presenta de forma descendente y, particularmente, en la palabra “hay” se aprecia un melisma que alude a la infinidad de cosas que existen en la Tierra. (c. 26-37)

Ejemplo N°4. Sección B y melodía de soprano (c.26-29):

The image shows a musical score for soprano and accompaniment. The top staff is the soprano line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "A - qui hay un sin - fin". The dynamic marking *mf* is placed below the first note. The second staff is a blank bass line. The third staff is the accompaniment line, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a long note with a slur and the dynamic marking *P* (pianissimo). The fourth staff is another accompaniment line, similar to the third, with a long note, a slur, and the dynamic marking *P*.

En el compás 39, apreciamos un acompañamiento cantado por tenores y bajos, con dinámica en pianísimo y notas de duración larga que otorga una sensación de ligereza para el momento, una búsqueda de liviandad musical. Las notas largas con la letra “m” generan una atmósfera de ensueño que envuelve el protagonismo de la voz alto y preparan el texto siguiente “y libramos del mal” donde encontramos el momento de mayor apertura interválica del movimiento.

Ejemplo N°5. Ligereza en el acompañamiento (c.39-42):

38

Sop.

A.

T.

Bajo

es - pe - cial - men - te, pue - des lla - mar - los a tu ma - ne - ra,

p *mf*

es - pe - cial - men - te, m

p *pp*

es - pe - cial - men - te, m

p *pp*

A continuación, se vuelve a presentar el material de la sección A, pero esta vez dicha monodia es cantada por el bajo, seguida por el tenor (a la inversa de la exposición). La intención de ello es recordar el material, pero con un sentido de nexos, ya que prontamente se inicia la parte C del movimiento (ejemplo N°7), lo que implica un cambio de carácter, de métrica y de tempo, caracterizado por la distribución equitativa en cada voz, donde se aprecian momentos protagónicos de la soprano, alto, tenor y bajo, mientras que las otras voces acompañan con pequeñas imitaciones y ecos rítmicos.

Ejemplo N°6. Reutilización de A como nexo (c.48-53):

46 **Tempo primo**

Sop. *p subito*

A. *p subito*

T. *p subito*

Bajo *p subito* *mp* Pue - de que en o - tro si - tio ha - ya lu - ga - res a - sí,

Ejemplo N°7. Sección C (c.57-61):

54 **Partitura completa** ♩ = 90 **Ágilmente**

Sop.

A. Qui - zá co - mo en nin - gún si - tio,

T. *mp* aun - que na - die los en - cuen - tra bo - ni - tos. *f* Falsete

Bajo

Para dar cierre al primer movimiento (ejemplo N°8), aparece un cierre que se plantea como punto de reposo de la primera parte. Dicho final es una sección muy pequeña y solemne, como una especie de himno cantando por la comunidad humana en tempo lento y basado en material de la sección A ya presentado. Es importante destacar que el uso del calderón en este momento, pretende inducir un ánimo reflexivo y conclusivo en la audiencia, de manera que se exponga la

idea de “cierre de figuras” muy presente en los poemas tardíos de Wislawa Zsymborska.

Ejemplo N°8. Final (c.96-101):

94 **Lento**

Sop. Pue - de que en o - tro... si - tio... ha - ya mas de to - do... *pp* *mf* *mf dim.* *pp*

A. Pue - de que en o - tro... si - tio... ha - ya más de to - do... *pp* *mf* *mf dim.* *pp*

T. da... Pue - de que en o - tro... si - tio... ha - ya más de to - do... *pp* *mf* *mf dim.* *pp*

Bajo da... Pue - de que en o - tro... si - tio... ha - ya más de to - do... *pp* *mf* *mf dim.* *pp*

4.3 Análisis del segundo movimiento “Aquí no hay nada duradero”

Esquema formal

Sección	A	B	Final
Compases	102-170	171-197	198-206
Descripción	-Tres momentos (102-124 cc) (125-153 cc) (155-170 cc)	-Gritando: momento de la guerra	-Sinopsis del tercer movimiento: “con luto y pesadamente”

El segundo movimiento trata sobre la ignorancia, la impermanencia de la vida y la guerra. Por esto mismo, se propone un comienzo de tempo rápido y carácter impetuoso titulado “con vehemencia”. De igual forma, este movimiento se inicia con todas las voces cantando, sosteniendo una fuerza vocal considerable y con dinámicas que cambian constante y álgidamente. Cabe destacar que este segundo movimiento presenta tres grandes secciones: A, B y Final.

El primer momento de la sección A (ejemplo N°9) expone una célula rítmica distintiva (dos corcheas y silencio de corchea) que se utiliza durante alrededor de quince compases para dar un sentido de pulso muy marcado, así plasmar el texto que dice “la ignorancia tiene aquí mucho trabajo, todo el tiempo cuenta, compara, mide”.

Ejemplo N° 9. Primer momento de la sección A (c.102-106)

102 $\text{♩} = 100$ **Con vehemencia**

Sop. *f* La ig no - ran - cia tie - ne a - quí mu - cho tra - ba - jo

A. *f* La ig no - ran - cia tie - ne a - quí mu - cho tra - ba - jo

T. *f* La ig no ran - cia tie - ne a - quí mu - cho tra - ba - jo

Bajo *f* La ig no ran - cia tie - ne a - quí mu - cho tra - ba - jo

El segundo momento de la sección A (ejemplo N°10) se caracteriza por un dúo vocal conformado por la voz soprano y la voz alto. Este dúo comienza de manera homorrítmica y luego la alto se desmarca con una idea de canon para realizar un acompañamiento contrapuntístico a la voz soprano (ejemplo N°11). El carácter inicial se mantiene intacto, reforzando la intención del texto, cual si fuera una “máquina que no para de trabajar”.

Ejemplo N° 10. Segundo momento de la sección A (c. 126-133)

126

Sop. ya sé lo que es - tás pen san do. A - qui no hay na - da
mf

A. ya sé lo que es - tás pen san do. A - qui no hay na - da
mf

T. ya

Bajo ya

Ejemplo N° 11. Segundo momento de la sección A (c. 134-141)

134

Partitura completa

Sop. du - ra - de - - ro, por - que des - de siem - pre has - ta siem - pre
mf

A. du - ra - de - - ro, por - que des - de siem - pre has - ta
mf

T.

Bajo

El tercer momento de la sección A (ejemplo N°12 y 13) demuestra la importancia del uso de dinámicas diferentes y el cambio de velocidad para alcanzar esta idea de lo frágil, de lo leve que presenta el poema. También se aprecia, con el propósito de otorgar fuerza e ímpetu, un momento climático donde todas las voces cantan fortísimo y se presenta un intervalo muy amplio de trecena entre las voces intermedias y la voz soprano, para luego juntarse paulatinamente llegando a la frase “hasta la próxima vez”.

Ejemplo N° 12. Tercer momento de la sección A (c. 158-165)

The musical score is for four voices: Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). It begins at measure 158. The Soprano part starts with a whole rest, then enters with a fortissimo (*ff*) dynamic, singing the lyrics "y a ve - ces tie - nen que des - can - sar mu - - -". The Alto part also starts with a whole rest, then enters with a fortissimo (*ff*) dynamic, singing the lyrics "y a ve - ces tie - nen que des - can - sar mu - - -". The Tenor part enters from the beginning with a fortissimo (*ff*) dynamic, singing the lyrics "se can - san rá - pi - do y a ve - ces tie - nen que des - can - sar mu - - -". The Bass part also enters from the beginning with a fortissimo (*ff*) dynamic, singing the lyrics "se can - san rá - pi - do y a ve - ces tie - nen que des - can - sar mu - - -". The score shows a wide interval between the Soprano and the other voices, with the Soprano part being significantly higher in pitch than the other parts. The music is in a major key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Ejemplo N° 13. Tercer momento de la sección A (c. 166-170)

166 *molto rit.* $\text{♩} = 60$ Partitura completa

Sop. cho *mf* has - ta la pró - xi - ma vez. *mp* *p*

A. cho *mf* has - ta la pró - xi - ma vez. *mp* *p*

T. cho *mf* has - ta la pró - xi - ma vez. *mp* *p*

Bajo cho *mf* has - ta la pró - xi - ma vez. *mp* *p*

Posteriormente, comienza la sección B del movimiento. Su particularidad radica en la intervención “a gritos” del coro, simulando una guerra y sus consecuencias múltiples (asesinatos, exilios, violaciones, hambruna, entre otros). Por esto, elegí acentuaciones diferentes en cada palabra “guerra” y fui postergando la célula rítmica en cada compás (ejemplo N°14).

Ejemplo N° 14. Sección B del segundo movimiento (c. 177-180)

174

Sop. *Gritando*
es - tás pen - san - do. Gue - rras, gue - rras, gue - rras, Gue - rras,
ff

A.
es - tás pen - san - do. Gue - rras, gue - rras, gue - rras, Gue - rras,
ff

T.
es - tás pen - san - do. Gue - rras, gue - rras, gue - rras, Gue - rras,
ff

Bajo
es - tás pen - san - do. Gue - rras, gue - rras, gue - rras, Gue - rras,
ff

En el compás 190, se observa una pausa seguida del texto exclamado por la voz alto: “pero incluso entre las guerras a veces hay pausas”. Asimismo, tenemos un cambio de tempo que determina el último momento de la sección B, donde las voces masculinas simulan por medio de un grito “firmes” y las voces femeninas responden susurrando “la gente es mala”. Este texto se vincula directamente con la guerra y las fuerzas armadas que habitualmente participan en ella. Es una mirada crítica que Zymborska nos comparte y está muy influenciada por la experiencia que vivió en Polonia, su país natal.

Ejemplo N° 15. Sección B (c. 190-196)

190 ♩ = 70

Sop. *Susurrando* *pp* la gen - te es ma - la *Soprano* *Susurrando* *pp* la gen - te es bue - na *rit.* *Soprano*

A. *Susurrando* *pp* la gen - te es ma - la *Alto* *Susurrando* *pp* la gen - te es bue - na *Alto*

T. *Gritando* *ff* Fir - mes *Tenor* *Gritando* *ff* Des - can - sen *Tenor*

B. *Gritando* *ff* Fir - mes *Bajo* *Gritando* *ff* Des - can - sen *Bajo*

Para finalizar el segundo movimiento, aparece la indicación de carácter “con luto y pesadamente” (ejemplo N°198) con un tempo lento que revela una sensación lúgubre, evocando el momento que se vive posterior a una guerra. Dato esto, es cantado por los varones, cuyo registro grave genera el ambiente de devastación y calamidad. Los calderones breves son pequeñas pausas que acompañan este momento de luto. En el compás 100 (ejemplo N°17), el cambio de tempo súbito contribuye a la llegada del tercer movimiento. Es importante mencionar que, en este final, no hay pausa entre el segundo y tercer movimiento, por lo tanto, se interpreta seguidamente. Esto lo decidí puesto que se alcanza una profundidad musical y textual que debe desarrollarse sin detenciones, especialmente para destacar la frase que se avecina: “la vida en la tierra sale bastante barata”.

Ejemplo N° 16. Final del segundo movimiento (c. 198-203)

198 $\text{♩} = 50$ Con luto y pesadamente

Sop. y

A. y

T. *mp* A la voz de fir-mes se pro-du-ce de-vas-ta ción. *mp* A la voz de des-can-sen se cons-tru-yen ca-sas sin des-can-so y

Bajo *mp* A la voz de fir-mes se pro-du-ce de-vas-ta ción. *mp* A la voz de des-can-sen se cons-tru-yen ca-sas sin des-can-so y

Ejemplo N° 17. Final del segundo movimiento (c. 204-206)

204 $\text{♩} = 100$ *molto rit.*

Sop. *mp* *cresc.* rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te *f* se ha - bi - tan.

A. *mp* *cresc.* rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te *f* se ha - bi - tan.

T. *mp* *cresc.* rá - pi - da - men - te - rá - pi - da - men - te *f* se ha - bi - tan.

Bajo *mp* *cresc.* rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te *f* se ha - bi - tan.

4.4 Análisis del tercer movimiento “La vida en la tierra sale bastante barata”

Esquema formal

Sección	A	B	Nexo	C	RECITADO
Compases	207-241	242-262	263-268	269-291	292-295
Descripción	-Tutti vocal y dúos -Dinámicas cambiantes y registros vocales extendidos -Momento “con furia”	-Dinámicas cambiantes y relevancia de la agógica	-Momento álgido y frenético que conduce a la sección C	-Dúos vocales y se presentan ecos, cromatismos e imitaciones -Final del momento lento y muy ligero.	-Recitado final de la obra

El tercer movimiento constituye el clímax de la obra y, a su vez, una síntesis de la misma. Esto se debe a la repetición y reutilización de algunos recursos expuestos tanto en el primer movimiento como en el segundo, con el propósito de dar un sentido de unidad y cierra a la obra. Por ejemplo, el primer movimiento comienza con cambios de métrica (de 6/8 a 9/8) en la voz del bajo y el tenor, mientras que el tercer movimiento también (ejemplo N°18). Otro ejemplo se

aprecia en el tutti vocal que inicia el segundo movimiento, el cual es utilizado de igual modo en este tercer movimiento (ejemplo N°18). Predominan las dinámicas suaves y fuertes, porque transmiten emociones como la ternura, la calma, así como la indignación, la denuncia, el lamento, respectivamente, y son herramientas para generar ambientes que el texto sugiere.

Ejemplo N° 18. Tercer movimiento - Sección A (c. 207-214)

207 **Atacca** $\text{♩} = 70$ **Con profundidad** Partitura completa

Sop. *f* La vi-da en la tie-rra sa-le bas-tan-te ba-ra-ta. *p* La vi-da en la tie-rra *mf* tie-rra *p* sa-le bas-

A. *f* La vi-da en la tie-rra sa-le bas-tan-te ba-ra-ta. *p* La vi-da en la tie-rra *mf* tie-rra *p* sa-le bas-

T. *f* La vi-da en la tie-rra sa-le bas-tan-te ba-ra-ta. *p* La vi-da en la tie-rra *mf* tie-rra *p* sa-le bas-

Bajo *f* La vi-da en la tie-rra sa-le bas-tan-te ba-ra-ta. *p* La vi-da en la tie-rra *mf* tie-rra *p* sa-le bas-

En el compás 234, el texto dice “por poseer un cuerpo se paga con el cuerpo”. Es sin duda, una de las frases más sencillas y célebres del poema. Entonces, por lo mismo, tuve que destacarla y el carácter de “con furia” y la dinámica “fortísimo” ayudó para una interpretación que contenga rabia, enojo y sea como una protesta. Todas las voces están en tres octavas diferentes, lo cual intensifica, potencia y crea un impacto en el oyente.

Ejemplo N° 19. Momento “con furia” (c. 231-238)

231 *accel.* **Con furia**

Sop. se pier - den. Por po - se - er un cuer - po, se pa - ga con
mf *ff*

A. so - lo cuan - do se pier - - den. Por po - se - er un cuer - po, se pa - ga con
mf *ff*

T. do se pier - - - den. Por po - se - er un cuer - po, se pa - ga con
ff

Bajo do se pier - - - den. Por po - se - er un cuer - po, se pa - ga con
ff

A continuación, comienza la sección B del tercer movimiento. Lo interesante es que es una idea muy similar al momento “con furia”, pero esta vez se presenta en otra tonalidad, de manera que remarca la idea musical para mostrar algo “nuevo”, algo que no puede ser dejado de lado, tal como dice el texto “y por si esto fuera poco”.

Ejemplo N° 20. Sección B (c. 242-246)

239 *rit.* **Tempo primo** Partitura completa

Sop. el cuer - po. Y por si e - so fue - ra po gi - ras
ff *p*

A. el cuer - po. Y por si e - so fue - ra po gi - ras sin bi - lle - te en un ca - rru - sel.
ff *f* *mf*

T. el cuer - po. Y por si e - so fue - ra co, gi - ras sin bi - lle - te en un ca - rru - sel.
ff *f* *mf* Falsete Normal

Bajo el cuer - po. Y por si e - so fue - ra co, gi - ras
ff *p*

El ejemplo N°21 demuestra un caso semejante al ejemplo anterior, ya que la frase “nada aquí en la tierra” aparece dos veces, pero en una tonalidad diferente cada vez, estableciendo entonces un diálogo entre ambos motivos. La intención principal de repetir el texto y cambiar de tonalidad radica netamente en añadir un contraste al momento y, también, destacar esa idea que precisa de otra fuerza musical. Igualmente, las notas largas y sostenidas del final tratan la frase “nada aquí en la tierra llega ni siquiera a moverse”, es decir, reducen el movimiento al mínimo para que se aprecie una especie de pausa o descanso.

Ejemplo N° 21. Sección B – modulación directa (c. 256-262)

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The score is for measures 255 to 262. It includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *mp*, and *pp*. The lyrics are: "tan ver-ti-gi-no-sos que na-da a-quí en la tie-rra na-da a-quí en la tie-rra lle-ga ni-si-que-ra a mo-ver-se." The score features a tempo change from *molto rit.* to *rit.* and a metronome marking of 45, followed by a change to 70. The key signature changes from one flat to two flats. The score is labeled "Partitura completa" and "21".

El nexo del tercer movimiento (ejemplo N°22) expone figuras rítmicas que ya habían sido utilizadas en los compases anteriores y ahora son determinantes para este momento, ya que convergen en un contrapunto muy notorio entre las voces femeninas y masculinas. La velocidad va en aumento debido a que el texto enumera varias cosas en un orden específico y pareciera que fuera un listado:

“porque mira bien: la mesa está donde estaba, en la mesa una carta, colocada como estaba, a través de la ventana un soplo solamente de aire”. A su vez, se ejecuta un crescendo en todas las voces, el cual acompaña esta variación en la agógica de la música. Este nexa pretende conducir con ímpetu a la sección C del movimiento.

Ejemplo N° 22. Nexa (c. 263-268)

Con agilidad
263 ♩ = 115 accel.

Sop. Por-que mi - ra bien mi - ra bien mi - ra bien mi - ra bien a tra - vés de la ven - ta - na
f cresc. mp f

A. Por-que mi - ra bien mi - ra bien mi - ra bien mi - ra bien a tra - vés de la ven - ta - na
f cresc. mp f

T. Por-que mi - ra bien: la me - sa es - tá don - de es - ta - ba en la me - sa u - na car - ta co lo - ca - da co - mo es - ta - ba, a tra - vés de la ven - ta - na un so - plo so - la - men - te de ai - re
f cresc. mp f

Bajo Por-que mi - ra bien: la me - sa es - tá don - de es - ta - ba en la me - sa u - na car - ta co lo - ca - da co - mo es - ta - ba, a tra - vés de la ven - ta - na un so - plo so - la - men - te de ai - re,
f cresc. mp f

La sección C (ejemplo N°23 y 24) se distingue porque la voz soprano asume el protagonismo, mientras que las otras voces intervienen con pequeños ecos, cromatismos e imitaciones. Se utilizan figuras rítmicas similares en todas las voces, lo cual es una manera de entregar claridad para el oyente, quien puede escuchar el texto principal cantado por la soprano y las voces como un complemento que enriquece con estos pequeños matices y variaciones.

Ejemplo N° 23. Sección C (c. 279-286)

279

Sop. re - des nin - gu - na te - rro - ri - fi - ca fi - su - ra por la que el vien - to te lle - ve

A. nin - gu - na te - rro - ri - fi - ca vien - to lle - ve

T. nin - gu - na te - rro - ri - fi - ca vien - to lle - ve

Bajo nin - gu - na te - rro - ri - fi - ca vi en - to lle - ve

Ejemplo N° 24. Sección C – Final (c. 287-291)

287 Lento y rall..... Partitura completa 23

Sop. a nin - gun - na par - te. al niente

A. a nin - gun - na par - te. al niente

T. a nin - gun - na par - te. al niente

Bajo a nin - gun - na par - te. al niente

Para cerrar la obra, la igual que en el primer movimiento, decidí volver al recurso del recitado en las voces. No obstante, para este final comienza la voz alto, evocando a la poetisa, pero también todas las voces recitan una frase de la estrofa más relevante del movimiento, así se concluye con un recitado tutti en dinámica pianísimo dando una clausura de la obra, una especie de cadencia recitada.

Ejemplo N° 25. Recitado final (c. 292-295)

292 **Hablado Tutti** Ca . . . da . . . vez . . . más . . . len . . . to . . . y . . . des . . pa . . cio . . .

Sop.  $\text{♩} = 40$ por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo. *sotto voce*
pp

Tutti
A.  La vida en la tierra sale bastante barata, por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo. *sotto voce*
mp **pp**

T.  por los sueños, por ejemplo, no se paga ni un céntimo, por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo. *sotto voce*
mp **pp**

B.  por las ilusiones, solo cuando se pierden, por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo. *sotto voce*
mp **pp**

5 CONCLUSIONES

A modo de conclusión, es necesario expresar que la composición “Aquí: tres vidas para un poema” constituye la síntesis de mis estudios de Postítulo en Composición Musical y también se presenta como mi primera obra poética-musical.

Retomando el inicio de mi tesina, quiero precisar que los dos puntos esenciales mencionados en la introducción: bitácora creativa y musicalización de poesía, fueron claves para levantar mecanismos de abordaje hacia la creación musical. Por un lado, la bitácora se organizó como un diario del compositor, donde pude registrar paso a paso los avances del proyecto, mientras que el poema Aquí fue el eje central de inspiración para concretar el pensamiento y la idea compositiva.

El fundamento del proyecto reside en el descubrimiento del poema Aquí y su resonancia en mi vida, porque no solamente influyó en el ámbito profesional y artístico, sino que también en el lado humano y espiritual. De igual manera, la elección del formato coral para la obra creada se planteó como un desafío por representar a la humanidad como una comunidad de seres humanos que se comunican y expresan por medio del canto.

Los motivos que otorgaron sentido al trabajo fueron completamente honestos y planteados desde mi lucidez artística profesional. Entre ellos estaban: mi intención personal por alcanzar nuevos recursos de expresión y nuevas herramientas en el área de la composición musical; mi curiosidad e interés por musicalizar poesía y establecer un vínculo con otra disciplina; y, por último, la creación de música para formatos corales, lo cual también incluye una intención por desarrollar proyectos interdisciplinarios en un futuro.

Cabe destacar también que la pieza musical acabada es parte de una obra mayor que contiene dos versiones más: la segunda versión está escrita para el mismo coro mixto y una guitarra solista, mientras que la tercera versión mantiene el coro mixto, la guitarra solista y se le agrega un set de percusiones. Todo esto con el propósito de trabajar el mismo material de distintas maneras, permitiendo dar nuevas vidas a la obra.

Por otra parte, respecto a la modalidad remota del Postítulo, quisiera comentar que este trabajo fue realizado en el período de la pandemia covid (2021-2022) y, por lo mismo, fue una experiencia completamente nueva. Es el resultado de un trabajo en tiempos muy difíciles a nivel planetario, nacional, familiar y personal. No obstante, tanto mi profesor guía como yo tuvimos que adaptarnos rápidamente y crear una dinámica efectiva para llevar a cabo el proceso de una composición musical a distancia. Aunque al principio fue un desafío aprender a

trabajar juntos de manera online, pudimos gradualmente establecer una rutina para desarrollar el proyecto en todas sus etapas.

En algunas asignaturas del curso, tuve la oportunidad de experimentar con un método distinto: las clases-taller basadas en encargos creativos. Estas asignaturas, en particular las de análisis, orquestación y composición, posibilitaron explorar mi creatividad desde nuevas miradas, y muchas veces, enfrentar desafíos que nunca antes había realizado. La plasticidad de estas asignaturas me permitió salir de la “zona de confort artística”, concluyendo así que es necesario explorar frecuentemente nuevos espacios para la apertura e integración de recursos.

Aunque la educación en línea tiene muchas ventajas, también tuvo un impacto negativo en mi vida universitaria y en la relación con mis compañeros de estudio, profesores, la Facultad de Artes y la ciudad de Santiago. En consecuencia de esto, perdí la oportunidad de conectarme con la comunidad universitaria viva, así también como participar en actividades culturales que ofrece la capital. Esta desconexión afectó considerablemente mi experiencia universitaria y generó que, este curso, fuera un proyecto exclusivamente solitario dentro de mi camino académico y artístico.

Finalmente, creo que este proyecto me abrió una puerta hacia el trabajo con otras disciplinas. Se convirtió no solamente en un ejercicio musical, sino que artístico, donde pude aplicar los conocimientos adquiridos en el curso para producir una creación poético-musical. Me ayudó a profundizar en el mundo poético de una escritora que no conocía, revelando su cosmovisión y trascendencia. Pienso que el poema Aquí se revela como espejo de nuestro acontecer como humanidad y como un relato lúcido, simple y conmovedor de nosotros mismos.

La obra realizada me hizo entender que, aunque ya cuente con estudios de pregrado, el camino de la creación musical está recién empezando y que la interdisciplinariedad es fundamental para el desarrollo de la actividad artística, profesional y humana. Gracias a ello, actualmente me siento dispuesto a emprender procesos innovadores vinculados a otros campos, con el fin de intercambiar verdades y construir una tercera verdad como resultado de un camino colectivo.

6 BIBLIOGRAFÍA

ALARCON DIAZ, Víctor. “Crecer Cantando: una visión hacia el futuro de la música coral en Chile”. Rev. music. chil. [online]. 2001, vol.55, n.195 [citado 2023-10-31], pp.70-72.

ARÁNGUIZ, WALDO (2000). “Presencia coral de Chile en América Latina”, Revista Musical Chilena, Año LN, Julio-Diciembre, N° 194, pp. 9-98

BIKONT, A. y SZCZESNA J. (2015). *Trastos, recuerdos. Una biografía de Wislawa Szymborska*. Valencia: Editorial Pre-textos

FEDERACIÓN DE COROS DE CHILE (1996). *Antología coral chilena. Libro I* Santiago: Editorial Tiempo nuevo

GARCÍA, FERNANDO. (2015) “Mis recuerdos de León Schidlowsky en los años 50”. Revista Musical Chilena, Año LXIX, julio-diciembre, N° 224, pp. 73-85.

MATTHEY, GABRIEL (2000). “Música vocal en Chile durante el siglo XX: retrospectiva de una polifonía a varias voces”, Revista Musical Chilena, Año LIV, Julio-Diciembre, N° 194, pp. 9-12

MERINO, LUIS. (1973). “Fluír y Refluír de la poesía en la Música Chilena” (Homenaje a Pablo Neruda). Revista Musical Chilena, 27(123-1), p. 55–62.

MINOLETTI, GUIDO (2000). “Una visión de la vida coral en Chile”, Revista Musical Chilena, Año LN, julio-diciembre, N° 194, pp. 87-94

SZYMBORSKA, WIZLAWA. (2010). *Aquí*. Madrid: Bartleby Editores

SZYMBORSKA, WIZLAWA. (2017). *Poesía no completa*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

TORRES, RODRIGO. (1989). “Gabriela Mistral y la Creación Musical en Chile”. Revista Musical Chilena, Año XLIII, enero-junio, N°7, pp.42-106.

UNIÓN PANAMERICANA. (1960) *Canciones para la juventud de América. Vol II*. Unión Panamericana.

URRUTIA BLONDEL, JORGE. (1946) “Gabriela Mistral y los músicos chilenos” Revista Musical Chilena I, Enero, no. 9, p. 11-20.

7 FUENTES PRIMARIAS

Abel Murcia. Recuperado de: <http://www.abelmurcia.com/sobre-mi>

Asociación Latinoamericana de Canto Coral Chile. Recuperado de: <https://alacc-chile.cl/>

Coro Filarmónico de Chile. Recuperado de: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97893.html>
Eleonora Coloma. Recuperado de: www.eleonoracoloma.cl

Coros de Chile. Recuperado de: <https://www.corosdechile.com/>

Crecer Cantando. Recuperado de: <https://municipal.cl/espectaculos/convocatoria-anual-2023-programa-crecer-cantando/>

Federación Nacional de Coros de Chile. Recuperado de: <https://fedecor.cl/>

Pedro Villagra. Recuperado de: www.musicapopular.cl/artista/pedro-villagra/

Más literatura (31 de Enero, 2022) Wislawa Szymborska: poesía y prosa [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EW2XwT68BRY>

La República de las letras (7 de Agosto, 2021) poesía de Wislawa Szymborska: poesía [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=07SKqZpMmPA>

Lorenzo Farroco (29 de Julio, 2021) *Vida y poesía de Wislawa Szymborska* [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p-O9y1O3pHM>

Víctor Alarcón Díaz. Recuperado de: <https://www.musicapopular.cl/artista/victor-alarcon/>

Vive nuestro perfil TV (8 de Enero, 2019) Columna de Mónica Spesso sobre la escritora polaca Wislawa Szymborska [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7h7AjprV98U>

Gerardo Beltrán. Recuperado de: <https://circulodepoesia.com/2021/02/poesia-mexicana-gerardo-beltran-2/>

Gerardo Beltrán. Recuperado de: <https://letralia.com/firmas/beltrangerardo.htm>

Winter Enrique. Recuperado de: <https://www.escritores.org/biografias/17847-winter-enrique>

8 ANEXOS

Entrevista Enrique Winter, realizada por Benjamín López Jadue, vía Zoom; el 5 de septiembre de 2022.

Enrique Winter (1982) es poeta, novelista y traductor. Autor de los poemarios *Atar las naves*, *Rascacielos*, *Guía de despacho*, *Lengua de señas* y *Variaciones de un día*, de las novelas *Las bolsas de basura* y *Sobre nosotros callaremos*, del ensayo *Una poética por otros medios* y del álbum *Agua en polvo*, publicados en doce países y cuatro idiomas que incluyen *Puste spacje*, en el polaco de sus ancestros, protagonistas, además, de su segunda novela. Lector avezado de esa tradición, particularmente de Wisława Szymborska, ha visitado varias veces Polonia y es también traductor de libros de Dickinson, Chesterton, Larkin, Howe y Bernstein. Por su poesía ha recibido los premios Víctor Jara, Nacional de Poesía y Cuento Joven, Pablo de Rokha y Goodmorning Menagerie, entre otros, y por su narrativa las residencias de la Sylt Foundation y la Künstlerhäuser Worpswede en Alemania y de la Universidad de los Andes en Colombia.

¿Cuál es su opinión respecto al encuentro entre la poesía y la música?

Para mí el desencuentro entre la poesía y la música es completamente contingente. Han pasado pequeñas épocas en que las hemos pensado como algo distinto. Si pensamos lo lírico como una disciplina que es la poesía que se estudia como literatura, hoy la música popular (como siempre) tiene rima, forma y se pretende a sí misma poética. Si tu escuchas una letra de rap, está buscando una especie de belleza en esa protesta, en esa oralidad.

Para mí como poeta y como traductor, me parece crucial porque hay maneras musicales propias de la lengua como lo hace un compositor con sus reglas también. En la traducción, pasa que todas las decisiones son muy musicales, es decir, si traduzco no puedo reproducir ese sonido en particular, pero sí intención de repetición de sonido. Un poco lo que le pasó al rock, porque no tenía cómo incluir palabras agudas y que no son cortas en un compás de cuatro cuartos, pero tuvo que adaptar su manera de decir.

Cuando le dan el Nobel a Bob Dylan, en mi opinión, no le están dando un premio al futuro de la música popular, sino que, al comienzo de la poesía, a los muchos comienzos que esta tuvo. Ese núcleo común de música y poesía es impresionante como sigue siendo indivisible, aunque teóricamente los separemos.

¿Usted considera que el encuentro entre disciplinas es relevante para los procesos creativos?

Sin lugar a dudas. Creo que el solo hecho de conocer esa relación sirve como detonante crucial. En mi propia experiencia, te cuento que yo grabé un disco hace 10 años y hasta ese momento yo había trabajado como escritor siguiendo los procesos tradicionales de la escritura: desde cierta inspiración a plasmar la idea en el papel. No obstante, la colaboración con otras disciplinas me hizo perder completamente el control de los materiales y de la obra final: fue un hito sin vuelta atrás en mi proceso creativo. Además, el reconocimiento de la incapacidad de ser experto en todos los materiales, o sea, cómo le voy a decir al bajista o al violinista cómo resolver un problema musical. Ellos hacen algo que está completamente fuera de mi control y lo supera por lejos. El encuentro entre la música y la poesía tiene un sentido colectivo. Yo, después de vivir ese proceso de grabación, no paré de comentar cuánto trabajaban los músicos, porque llevan casi una vida monástica dedicada al instrumento, la composición u otra área.

¿Qué valor considera usted importante a consignar en la musicalización poesía de Wislawa Szymborska en un programa de especialización en composición?

Yo creo que lo más importante de consignar en Szymborska es su juego de lenguaje: muchas veces ella dice una cosa de manera sencilla o simple, pero en realidad está diciendo algo muy profundo. También lo puedes ver en Nicanor Parra. Wislawa utiliza un humor muy fino y muy femenino, con toda la carga que implica decirlo hoy como un opuesto a la tradición masculina del humor.

La ternura aparece y está muy presente, es una escritura que ama su material, o sea, aquello a lo que canta no lo está protestando, lo está amando: ama lo humano, lo cotidiano.

Su poesía es celebratoria y es poco común, aunque parece una obviedad, pero desde la disciplina es extraño encontrar poemarios celebratorios, esperanzadores y que vean la vida como una cosa digna de ser cantada o celebrada. Esto conecta con una de las "seis propuestas para el próximo milenio" de Calvino, especialmente con el concepto de levedad. Es decir, cómo hacer una música que dé cuenta que la vida es graciosa, leve y media inexplicable. Y este poema que elegiste Aquí es clave, porque está muy bien elegido para esos efectos.

Es un poema ambicioso, porque quiere agrupar toda la experiencia humana y se evidencia también lo que hoy se conoce como poesía situada, del territorio, porque se hace cargo del territorio. Ella es muy polaca, porque escribe lo que le ha sucedido a su gente, a su generación y no tiene temor de hablar de contingencia. Incluso, este poema es casi complementario a otro que habla de la situación después de una guerra, de quién tiene que limpiar, colocar los vidrios

nuevamente o vender el pan, otorgándole un carácter heroico. Esto último también es clave, junto a la levedad que hablamos anteriormente. Si puedes trabajar en la musicalización un grado de heroísmo de lo cotidiano, porque no es un heroísmo de quien está combatiendo en la frontera la patria, sino que es el heroísmo de la señora que, al día siguiente de la guerra, limpió las sábanas o abrió la panadería: el show debe continuar.

Este poema y su obra tardía, lo concibe desde un lugar completamente consagrado, es una especie de coronación de su obra: algo similar pasa con el Réquiem de Mozart. El poemario Aquí se puede leer como “yo soy quien soy y me voy a morir”, es su último libro y se interpreta como el fin del todo, como la última conclusión.

¿Tiene usted experiencia en compartir poesía para ser musicalizada y en crear poemas para una música ya existente?

Sí, como te comenté anteriormente. La experiencia más importante fue el álbum Agua en polvo del proyecto Winter Planet⁵², donde trabajamos con textos míos musicalizados por Gonzalo Planet y con músicos invitados como Walter Roblero, Daniel Baeza, Felipe Cadenasso y Bernardita Martínez, entre otros.

Y respecto a lo segundo, solamente lo he hecho en formatos clásicos, por ejemplo, para ejercicios de creación de letra para una cueca, una décima, un romance o algo relacionado más con el folclor. Esto funciona porque hay reglas que seguir dentro de esos géneros.

⁵² Mayor información en <https://discointrepido.cl/producto/winter-planet-agua-en-polvo/>

Entrevista Eleonora Coloma Casaula⁵³, realizada por Benjamín López Jadue, vía Zoom; el 30 de junio de 2022.

Eleonora Coloma Casaula (1971) es una compositora chilena. Estudió en la Universidad de Chile, obteniendo los grados de Licenciatura en Teoría de la música (1994), Licenciatura en Composición (2002), Magister en composición (2000) y Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte (2017). Ha compuesto obras en vínculo con proyectos educativos para niños, como también obras para conjuntos de cámara, investigando un lenguaje que integre al intérprete como el protagonista del desarrollo creativo. Ha participado como investigadora de los proyectos interdisciplinarios “Arritmias”, “Acciones Coreográficas” y “Emovere”; como compositora en los proyectos “interdisciplinarietà escénica: cuerpo e identidad cultural” y actualmente “Chiloé: cuerpo danzante” en la misma Universidad⁵⁴.

Respecto al proceso compositivo, según su experiencia ¿Cuál es el primer paso para desarrollar un trabajo de creación musical?

Quando tengo que entrar en una creación, entro primero en un blanco, no puedo negarlo y que me provoca angustia. Todavía, a mis 50 años, después de llevar 25 años en la composición, me angustio con ese blanco inicial, todavía me pasa. Entonces, necesito estímulos externos. Por ejemplo, el caso de un encargo. Para mí, un encargo es muy buen estímulo, porque me propone la instrumentación. Entonces el pie forzado del instrumento me genera un excelente estímulo, porque me imagino inmediatamente al intérprete tocando. Si es una guitarra, cómo abraza la guitarra, cuáles son las extensiones, las posibilidades. De acuerdo a la primera obra para guitarra que escribí, que la hice para Luis Orlandini, me pasé muchas semanas viendo videos de él tocando. No sé si algo de lo que allí había lo incorporé en la obra, pero eso me ayudaba a entender su forma.

Por otra parte, necesito ser muy honesta con lo que estoy trabajando. Es como que busco una honestidad con el proceso creativo en relación a mí. No es muy fácil de explicar esto. Es como que aquello que surja tiene que ser natural, orgánico desde lo que motive a hacerlo. Entonces, recuerdo que, en el ejemplo de la obra para guitarra, era una cosa muy nueva, muy compleja, porque yo no toco guitarra además y eso agregaba dificultad a la composición. Era un súper desafío. Luis es un guitarrista muy virtuoso, con muchas capacidades y habilidades. Mi escritura no es muy virtuosa en general, nunca me interesé mucho por el virtuosismo, pero en este quería meterme en eso para ser honesta con Luis, tenía ese desafío, a eso me refiero con la honestidad. No quería

⁵³ Para más información visitar web <https://eleonoracoloma.cl/>

⁵⁴ Reseña extraída de la página

<https://www.uchile.cl/portafolioacademico/impresion.jsf?username=elecolomac>

inculcarle mi manera, sino que poder encontrarme con la manera del intérprete, me interesa mucho conectar con eso.

Y entonces dije ¿qué es lo más honesto para mí cuando pienso en la guitarra? La Violeta Parra, para mí eso era lo más honesto. Mi cercanía más grande con la guitarra ha sido con la Violeta, porque me gusta mucho lo que ella hace con la guitarra, porque me gusta mucho la creación de Violeta Parra y lo más cercano a una obra de guitarra fue un análisis que hice en el Magíster sobre la anticueca N°5. A eso me refiero con la honestidad, tiene que ser desde allí. Yo analicé otras obras, le pedí a Luis que me enviara sus obras favoritas y me sirvieron de material, especialmente para la escritura. En ese momento, yo estaba leyendo la biografía de la Violeta Parra. Entonces dije: ya tengo que trabajar con la obra de Violeta Parra, en Puerto Montt está temblando. ¿Me entiendes? Es como seguir el camino de la intuición, la vida me va entregando cosas y, al momento de componer, yo estoy muy alerta de tomar esas cosas, ser muy honesta insisto, pero también muy abierta a todo lo que me va diciendo la intuición: Luis me encarga una obra, la obra es para la guitarra, tengo que ver a Luis, trato de ver, entender a Luis, luego ¿Qué es la guitarra para mí? La Violeta, ¿Qué cosa de la Violeta? Justo aparece. Soy muy abierta a las cosas que ocurren. Lo peor de todo es cuando "en estos blancos" no ocurre nada, porque me ha pasado también, no llega ningún insumo.

¿Cuál fue su último trabajo de musicalización con poema o textos?

La última obra que compuse, la termine hace poquito, es con texto y para formato coral. Esto fue un encargo de una amiga mía, directora coral de Concepción. En marzo se contactó conmigo y me dijo: sabes que me gané un proyecto ¿te gustaría componer una obra para coro? y yo le dije sí, claro, encantada. No obstante, me compartió algunas características particulares del coro, porque especialmente los bajos tenían algunas restricciones. Entonces me dijo: tiene que ser para cuatro voces, sin divisi y otros requisitos que ella me nombro. Justo en ese tiempo, murió mi abuela y estaba su libro de poemas, entonces dije: claro, voy a musicalizar alguno de sus textos, pero resulta que justo coincidió que, por un grupo del colegio, apareció un video de Manuel Guerrero, que fue uno de los degollados del año 85 y me emocioné mucho. Yo lo conocí, porque estaba en el colegio, era nuestro inspector, estuvo en clases con nosotros. Y me recordé de un compañero de curso que había hecho un texto muy largo, de cuatro páginas en prosa a partir de este evento y cambié de propósito y me dije: no, yo tengo que hacerlo sobre esto y comencé a trabajarlo. La sincronía me está llevando a este lugar y hace cuatro años yo le dije a mi compañero: yo compongo algo para este texto, es decir, lo tenía pendiente.

Allí empezó el problema, porque era un texto de cuatro páginas en prosa, no en verso. Yo quería escribir completo, o sea, que la música considerara todo el texto.

Y entonces, allí los pasos que siguen, desde esta concatenación de eventos sincrónicos respecto al encargo, se conjugan con mi propia intuición y los modos: pasan días en que no sé qué hacer, me angustio mucho, camino y pienso desde la facultad a mi casa, y estoy pensando qué hago. En este caso, se me ocurrió leer en voz alta el texto y grabarlo. Así comencé. Escuché la grabación y allí se me ocurrió que eso que grabé tenía que llevarlo a unos papelógrafos. Hice unos papelógrafos gigantes. Escribí el texto completo, en cuatro papelógrafos. Los colgué en mi casa, en un ventanal y empecé a mirarlas, buscando la musicalidad del texto. Me grabé leyendo esto. Allí aparecieron: una melodía, una manera de recitar, superposiciones de cosas. Eso luego lo transforme en partituras, borradores de partituras que no me gustaron y nuevos borradores. Hasta que llega un día y veo la forma. Hay gente que escucha la música, pero yo la verdad es que veo la forma. Allí descubrí un procedimiento para lograr la obra y empecé a trabajarla. En un momento, dejo los borradores y me meto en el programa FINALE, y comienzo a trabajarla en verdad, o sea, comienzo a escribir desde el compás 1 hasta el último muy detalladamente.

Dentro del perfil en tu página web aparece que has trabajado con música para teatro, danza y obras coreográficas. En ese sentido ¿Qué importancia tiene para usted el cruce entre música y texto?

Mi definición por el texto fue muy importante. Mi tesis de magíster es una obra para diez voces solistas y eso fue porque, desde este tiempo, yo venía de la licenciatura en composición muy vinculada a la poesía, era muy importante. Incluso mi tesis de pregrado fue una para violín solo basada íntegramente en un poema, es decir, a ese nivel de trabajar con la poesía. Y es por lo que te digo: yo no escucho sonoridades para componer, más bien yo veo formas, sensaciones, conceptos, ideas. Lo que sí, tengo en mi cabeza un tipo de sonido muy definido que quiero encontrar. Por ejemplo, exceso de disonancia no me gusta, me satura y no puedo estar todo el rato con eso. Prefiero las quintas justas y las cuartas justas. Entonces mi música, en general, tiene mucho de esos intervalos. También los acordes con séptima, novena, entre otros, pero no tengo un pensamiento armónico para colocarlos, sino que más por un color específico.

Entonces me sucede a veces que hago borradores, después los toco en el piano, pasan unos días, pero no es el sonido que quiero, porque tengo que encontrarme eso que quiero. En ese sentido, la poesía me ayudaba mucho a entender qué sonido quería, me generaba un nexo muy importante. En mi tesis de magíster, trabajé con poemas en inglés, italiano, francés, mapudungun y español, porque quería trabajar con muchos tipos de textos y me interesa mucho el sonido de las palabras, el sonido de lo que dicen las palabras. Por ejemplo, Gonzalo Rojas cuando dice: "mala suerte acostarse con fenicias", lo que me está instalando como imagen también me interesa, ese sonido que aparece. No solamente me

interesan las palabras en sí y su relación, sino que la imagen que se genera en ese ritmo de palabras.

Tengo obras donde coloco frases para el intérprete, porque me interesa que las lean cuando están tocando. Pueden ser frases de carácter o partes del poema. Por ejemplo, en esa obra de violín que te decía, yo incluí varias frases del poema en la partitura. Tal como Erick Satie, quien puso en una obra: "con la punta de la lengua". Imagínate qué raro interpretar eso. Entonces, como este poema era sobre una prostituta que Gonzalo Rojas había conocido en el siglo XII antes de Cristo, una de mis indicaciones de carácter era: condis (puta). Y eso no te dice nada o te dice mucho. Me gusta jugar con las frases para el intérprete, solo para que él o ella las lea.

Esa como la cuádruple manera que tiene el texto de expresar: el texto en sí mismo es un sonido, la composición de las frases es un ritmo y lo que dice o su significado también es un ritmo de imagen. Y si a eso además le agregas música, se genera otra situación. Me encanta esa multiplicidad que tiene el texto. Yo siempre estoy trabajando con eso: vocal o instrumentalmente.

A propósito del encuentro interdisciplinar que hemos abordado ¿Cuál es tu opinión entre el vínculo de música y poesía? Y ¿Crees que es relevante trabajar con otras disciplinas para un estudiante de composición?

Voy a comenzar con la segunda pregunta. En composición, existe una asignatura que se llama música aplicada, o antiguamente se llamaba así. Entonces allí se creaba una obra para danza, para teatro o para cine. Y con la nueva malla, se armó una línea para eso: son cuatro semestres, donde se compone para otras disciplinas. Yo, en el primer semestre, trabajo allí una propuesta más abierta, es decir, no solamente para danza, teatro o cine. Puede ser para un juego, para un instalación callejera o música para una clase (incluyendo el elemento de improvisación. Ya luego, desde el segundo semestre, trabajamos componiendo obras para danza; después en el tercer semestre, obras para teatro; y en el cuarto semestre, obras para cine.

Todo esto lo explico, porque creo que es muy relevante que se trabaje en ello. Creo que es una manera muy actual de vincular la composición con un quehacer profesional más enraizado en la cultura que está ocurriendo. Es muy importante para el estudiante de composición, por un lado, hacer el ejercicio de la composición en términos de la tradición y todo lo que ello implica. Por ejemplo, el componer obras por encargo para que las realice una agrupación de músicos. Y, por otro lado, también es muy importante, con todo el trabajo mental, estético, creativo y musical, el aporte que haga el compositor a la sociedad y en la cultura y, especialmente, su capacidad de crear modos de trabajo. A propósito de esto último, te voy a contar un ejemplo de ex estudiantes de la carrera de composición. Ellos egresaron y actualmente tienen una agrupación de música para la infancia.

Y están haciendo un trabajo fenomenal, porque tienen muy buenos conocimientos para generar música para niños, adaptada para las necesidades de los niños, pero al mismo tiempo, entregando una música con una profundidad subjetivas que les abre mundos. Por esto yo creo que es muy importante la interdisciplina, porque los compositores tienen mucho que decir a su cultura y a lo que está sucediendo.

Y ahora voy con la primera pregunta. Yo lo veo de tres maneras. La interdisciplinariedad artística se divide en dos ámbitos: una es el ámbito tradicional, donde los compositores aprendemos la técnica para musicalizar poesía o para una obra de danza o una obra de teatro, pero eso estaría dentro del ámbito disciplinar, porque es parte de nuestra práctica composicional disciplinar.

Y otro ámbito de la interdisciplinariedad artística es relacionarse a partir de preguntas que no sean de una ni de otra disciplina en la generación de un producto artístico nuevo. Por ejemplo, ahora estoy trabajando con una bailarina y una artista visual, en algo que pareciera apuntar a un video-danza. Y estamos trabajando en base a la pregunta de la obsolescencia del cuerpo, la vejez, el dolor y la muerte. Son preguntas existenciales que van más allá de nuestras disciplinas. Entonces creamos un procedimiento de investigación, donde cada una aportó desde su disciplina encontrando un producto. No obstante, los primeros encuentros que tuvimos fueron totalmente en blancos, es decir, no sabíamos hacia dónde ir. En un momento, yo improvisaba al piano y la bailarina improvisaba el movimiento, pero estábamos totalmente separadas, pero decidimos que estaba bien eso y estuvimos mucho tiempo separadas, aunque estuviéramos trabajando en la misma sala. Hasta que de pronto, nos encontramos. Entonces, no es que haya una propuesta preestablecida, sino que creamos un método de trabajo y, por lo mismo, el resultado es totalmente en blanco, es decir, inesperado. A mí cuando me invitaron a formar parte de este proyecto no tenía idea cuál sería el resultado. Y eso es lo interesante, en este encuentro de disciplinas distintas aparece un nuevo material. Y en términos musicales, como estábamos trabajando con la obsolescencia del cuerpo, yo terminé trabajando con mi piano viejo de la casa, utilizando los lugares donde el piano suena "más viejo". Y es desde allí como va surgiendo la música: y no desde cómo suena, sino que desde cómo yo lo siento.

Y el tercer lugar de la interdisciplina, es cuando relacionamos la música con otra disciplina como la educación, la ciencia, terapias, entre otras. Yo he tenido la experiencia de participar en grupos conformados así. Allí aparecen resultados muy sorprendentes, porque tu aporte se suma a un objetivo común de un grupo muy amplio y diverso. Eso enriquece mucho el trabajo.

Entrevista Pedro Villagra Santana⁵⁵ , realizada por Benjamín López Jadue, vía Zoom; el 17 de junio de 2022.

Pedro Villagra es un compositor chileno de amplia trayectoria que ha integrado los grupos Santiago del Nuevo Extremo, Inti-Illimani y La Pedroband. Entre sus álbumes editados con poesía musicalizada se encuentran "Otriedad" (musicalización de poema de Eugenio Montejo); "Bicentenario: convite a la danza" (musicalizaciones de obras de Carlos Pezoa Véliz, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Braulio Arenas, Elicura Chihuailaf, Gonzalo Rojas y Gabriela Mistral); "Rebulú" (musicalizaciones de poemas de Rafael Rubio y Eugenio Montejo); y "Fáciles de piel" (musicalización de poemas de Pablo de Rokha).

Respecto a la obra "Bicentenario: convite a la danza" ¿Cuál fue el primer paso que dio para abordar ese trabajo?

Yo creo que eso fue una consecuencia de incursiones anteriores en poesía. El primer paso fue musicalizar a Eugenio Montejo, poeta venezolano. Fue como al azar: un día me encontré con un recorte, un diario tirado que era la revista de libro de "El Mercurio" creo que se llamaba, era como un folleto dentro del diario. Y allí estaba, había una pequeña entrevista a Eugenio Montejo y apareció un poema de él que se llama "La poesía". Y me impactó el poema: por lo profundo, lo prístino, lo equilibrado y por un dejo de "saudade" también que tiene Eugenio Montejo, lo encontré muy musical, o sea yo dije: esto es una canción. Me acuerdo que me fui a una gira por EEUU y me llevé el recorte, entonces en los ratos libres lo musicalicé.

Después, lo quise grabar y está grabado en el disco "Otriedad", del año 2004. Y él reaccionó muy bien, se emocionó y me regaló un libro que recién había publicado, que se llamaba "Papiros amorosos", el cual yo también he vuelto a musicalizar. Él es una persona que a mí me conectó con el cosmos, para mí tiene una trascendencia universal, en el sentido cósmico, es muy linda su poesía, muy ligera y muy profunda a la vez. Te estoy contando esta anécdota porque desde allí viene la motivación en realidad. Al poco tiempo él se ganó el premio de literatura "Octavio Paz" y me escribió: Pedro, tus canciones me trajeron buena suerte. Entonces yo pensaba: como una persona que estaba en la distancia se acuerda de mí para contarme esto, ¿porque debiera ser al revés no? Pero tuvo un final rápido, porque él murió el 2008. Y yo traté, sin saberlo porque el 2008 estábamos de gira con La Pedroband en Ecuador y se me ocurrió invitarlo a un concierto para hacer algo juntos en el teatro México, que es un teatro gigante de Ecuador, muy bello. Y él me dijo: no puedo . . . andaré de gira por España. Yo creo que mintió piadosamente, porque estaba con cáncer terminal y yo no sabía.

⁵⁵ Para más información visitar web <https://www.musicapopular.cl/artista/pedro-villagra/>

Así que se fue rápido, pero quedo para siempre su huella, su poesía, su mensaje . . . que es un mensaje que lleva un misterio, el misterio de las cosas. A través de él comencé a conectarme con los oficios, con la metáfora del oficio, porque él era hijo de panadero, entonces él hace una relación entre panadería y poesía, de hecho, tiene un libro que se llama "El taller blanco". En fin, es como una cartera inagotable, sus estudios sobre Gonzalo Rojas, por ejemplo, ediciones compiladas.

Entonces ya con eso se me había despertado la sensibilidad por las letras, por las letras cantadas específicamente. Así, en la víspera del bicentenario, hubo una campaña cultural de crear obras para ese evento y que luego se desperfiló bastante, es como cuando dice: "ya viene ya viene, ya llegó y se fue", pero yo me lo tomé en serio y me dije: voy a realizar una reflexión sobre la identidad chilena a través de la musicalización y difusión de su poesía. Armé una antología, una selección de poemas y poetas de diferentes épocas, teniendo como figura central a Gabriela Mistral, quien para mí sigue siendo la gran poeta, omnipresente de Chile, por su universalidad y vigencia, y por la invitación que ella tiene de siempre estar descubriéndola por medio de facetas nuevas en su obra, pasa con Violeta Parra y con Neruda también.

¿Qué poetas conforman esa selección del álbum?

Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Carlos Pezoa Véliz, Vicente Huidobro, Braulio Arenas, Elicura Chihuailaf, Gonzalo Rojas.

¿Esa antología fue selección personal suya?

Sí, claro. Con Elicura y Gonzalo pude trabajar personalmente porque estaban vivos al momento de la creación de la obra. Y conocí la familia de Braulio Arenas, quien murió en los 80', pero también tuvo una repercusión importante porque a través de éste disco se dio un foco a la obra del poeta y me invitaron a lanzamientos de sus libros, por ejemplo, desde la editorial de Valparaíso.

¿Cómo fue el proceso de construcción del álbum? ¿Qué decisiones tomó y por qué?

A la hora de hacer un álbum, una obra, como que lo primero aparece es lo que uno deja y lo que no deja, es decir, lo que se incluye y lo que no se incluye, porque también mi intención era considerar a Pablo De Rokha y Nicanor Parra, pero no lo logré. Incluí a Violeta Parra y Víctor Jara simbólicamente a través de un tema instrumental dedicado a ellos dos. El discurso en este caso, fue hablar, referirse a ellos sin usar la palabra, porque como son músicos y su expresión abarcaba lo musical entre otras cosas, propuse ese tema instrumental que se llama "Vaivén a Violeta y Víctor", entonces están ellos también considerados. Y lo que pasó con

Nicanor, fue que no tenía muchas ganas de colocarlo, por alguna contradicción personal y que la he ido de alguna forma reconciliando, porque Nicanor me parecía una figura contradictoria: demasiado mediático para ser un poeta y, por otro lado, históricamente ambiguo en el sentido político. Entonces no me terminaba de convencer, pero me convencí cuando fuimos a grabar el disco, elegimos el mejor lugar para grabar la batería y llegamos a un lugar, un estudio que está ubicado en Huechuraba, pero en la zona rural, en las parcelas de Huechuraba, eran casas de campo, de adobe y allí estaba el estudio. Y cuando entramos había fotos originales de Nicanor en las paredes y libros en las mesas, en los estantes. Y bueno, era una casa de él este espacio. Entonces al final, yo pongo en la carátula: "Nicanor Parra nos dio la bendición, es el gran anfitrión de la obra" sin que yo hubiera querido, eso fue poético. Así que yo me quedé tranquilo, en paz y dije: Nicanor está con nosotros, ha estado siempre. Su sabiduría trascendió a ese nivel, porque él es un sabio.

Y con Pablo de Rokha, no logré entrar en él, a pesar de que siempre me ha llamado la atención. Lo logré más tarde, en el siguiente disco yo incluí musicalizaciones de él y se llama "Fáciles de piel" y allí está un tema que yo bauticé como "Zurzulita", pero son dos poemas que no tienen nombre, o sea, uno se llama estrofa y otro estribillo. Entonces abriendo un libro, me encontré con que la canción estaba allí, él la estaba dictando ¿no? como estrofa y estribillo, pero eso pasó después, entonces Pablo no fue incluido para esta obra.

Y bueno al pensar en la obra, buscaba el carácter de celebración, de una celebración de alguna forma cósmica y en esa celebración tenían que estar todos. Yo soy de Contulmo, que es un pueblo que está en el sur de Chile, en la zona de Nahuelbuta y mis padres hicieron un trabajo muy profundo de integración cultural, porque introdujeron la idea de las tres culturas: mapuche, chilena y alemana. Es muy bonito eso, es muy representativo. Es una forma de comunidad que se repite en el planeta, yo lo ví en otras partes del mundo, particularmente en Latinoamérica. Me resonaba ese sentimiento de integración a la hora de pensar y armar la obra, por eso también se incluye a Elicura Chihuailaf y Gabriela Mistral especialmente, porque ella de manera permanente habla con la voz original, es decir, escribe en español, pero hay una voz indígena que resuena, ella lo dijo también. Y bueno, la gran celebración, o sea, es una fiesta, yo le llamo "La fiesta de Gabriela", porque es verdadera, ella hablaba de la fiesta verdadera en sus poemas y esa es su fiesta, donde todo está. Se presenta la compasión, la desnudez, la humildad, la valoración del momento, de vibrar en una frecuencia común que está definida en el momento.

La apuesta fue lo que yo llamo "Mambo y poesía", es decir, cómo convive la euforia de la música y la profundidad de la poesía. Ese es el desafío, sin que esto suene artificial o forzado. Y bueno los referentes han sido muchas veces la cantautoría brasileña (Caetano, Chico Duarque).

Yo veo una obsesión personal en buscar un equilibrio entre el texto y la instrumentación, es algo que yo empecé a aplicar con Santiago del Nuevo Extremo en los primeros discos. Digo ahora yo, pero en ese entonces decíamos nosotros, porque en la perspectiva del tiempo veo que yo fui el que más se mantuvo en esa idea. Después de alguna forma, en la evolución de cada uno, se buscó la forma canción a secas, es decir, verso y coro. A mí me gusta ese formato, pero lo otro me nace, hacer algo que tenga muchas partes, que sea un viaje. Esto puede ser consecuencia de los años 70', de haber escuchado mucho rock progresivo o música clásica. Esa lírica instrumental a mí me nace de forma natural; la melodía aparece como primera expresión y luego viene la poda.

¿Podría abordar una composición en particular del álbum?

Tratando lo particular, "Credo" me parece que es un tema que se puede hablar mucho de él. Allí hay una clave. Lo que pasa es que uno se apodera del texto, es una fecundación, uno hace suyo el texto y lo fecunda. Con "Credo" pasa eso. Entonces aquí juega el rol que uno ha tenido de por vida, de ser cantor. ¿Cómo se musicaliza? Es porque al final la canción te resuena, o sea, la haces una canción porque la descubres y te resuena. Pienso que "Credo" en eso es absoluto. Me han comentado varias veces respecto al disco que, si no les dicen que son poemas, habrían pensado que eran canciones. A veces yo la canto y no le pongo la carga de "voy a cantar una poesía de tal y tal", sino que pasa como canción naturalmente.

"Credo" es el encuentro, me pasó un poco lo mismo con Eugenio Montejó, que de alguna forma ascendí (utilizando una frase de Víctor Jara que dijo "hay que ascender al pueblo"). Uno asciende y ascendí a Gabriela: ¿de qué otra forma podría ser no? Ella era del Valle del Elqui, estaba en las montañas. Por medio del encuentro con su texto y lo que pasa con ella es que su viaje está presente allí. Ella era una persona planetaria que vivió en distintas partes del mundo, absorbiendo la esencia de cada lugar, leyendo, escaneando y haciendo una contribución en cada lugar, además, porque uno puede pasar por muchos lugares, pero no necesariamente dejar un aporte en cada uno de ellos. Y su pasó por Brasil también está presente en la música de "Credo", en la resonancia que tiene, porque ella sentía ese beat, ella lo tenía, en los lugares que estaba entendía cómo funcionaba el pulso, las músicas de los lugares. Al mismo tiempo, hay una profundidad que lo da el texto y lo refuerza la melodía, porque yo lo entiendo como un canto absolutamente africano, como una rogativa. Y esa clave estaba allí, en la letra, en su pluma como de expresar de una forma tan clara y tan leve al mismo tiempo, el hecho del absoluto de creer en su mundo, en su ser. Hay una fuerza interior poderosa en eso, lo que está ratificado en su historia también, la historia triste que tuvo en Chile de desprecio, de haber sido despreciada permanentemente. Sin embargo, ella valorarse, de haber tenido un

orgullo tan grande, tan tremendo, que conmueve. Ella conquista el mundo y Chile sin reconocerla, recién 15 años más tarde le otorgan el Premio Nacional: "La realidad supera la ficción".

"Credo" es una aproximación clara, de piel, tierna y abierta. El arreglo pudo ser otro, pero me sigue gustando como quedó, porque tiene mucho de impulsividad, es decir, "no darle tantas vueltas y decir vamos", a pesar de que los arreglos yo los trabajé por etapas con el pianista Ariel Pino, pero estaban allí los espacios por completar y los fuimos llenando. La melodía nació con la canción. Yo escribí la armonía, la melodía y el arreglo todo junto. Luego Ariel me ayudó con la introducción y escribió el segundo interludio que va antes de la coda, que es bien complejo.

Respecto al trabajo interdisciplinario que desarrolló en "Bicentenario: convite a la danza" ¿Cómo fue su experiencia de trabajar con música y poesía?

Yo creo que "Convite a la danza" se apoya mucho en lo interdisciplinario, porque especialmente en esa época yo trabajaba bastante creando música para teatro. Entonces esa experiencia, el reto, de traducir y resolver, de dar paisaje al texto, yo creo que, de alguna forma, fue gracias al desafío de trabajar junto al teatro. Para mí el teatro es fundamental en mi historia musical, ha estado allí siempre nutriéndome. El teatro tiene una cosa como de inmediatez que a uno lo mueve: hay que tener esto para esto, ya entonces vamos a hacerlo. El actor necesita herramientas y uno se las tiene que dar, eso es muy importante y para mí ha sido motivante, desafiante y una fuente enorme de estudio y experiencia. Además, abarca otras artes también, tales como la pintura, la danza. En este caso, en el álbum hubo danza, en el lanzamiento, donde hicimos un video. Y estaba la idea de haber seguido, por eso te comentaba que se desinfló, porque nosotros llegamos a una etapa, pero quedó pendiente la implementación de la idea original que era realizar una ópera "Bicentenario", trabajando con orquesta y todo, pero no hubo interés, no digo que fuera un problema conmigo, sino que no vieron y no supieron leer lo que estaba allí. Era una idea bien ambiciosa la que fue propuesta.

A propósito del trabajo interdisciplinario y el estudio de la composición musical ¿Cuál sería el aporte para un estudiante de composición trabajar con otras disciplinas?

Si hablamos de arte, la palabra es abarcativa. Entonces, la música y la composición musical, es un oficio de muchos, porque va mucho más allá. No quiere decir que por ser música sus referencias van a ser solamente la música, porque las artes están continuamente relacionadas, en un diálogo permanente,

en un diálogo silencioso. Uno puede estar pintando un cuadro y, en el fondo, estás tocando el cuadro. Así como uno puede estar pintando con el violín. Si lo piensas solamente como música "a secas" le estás cortando las alas, entonces tiene que ser interdisciplinario. El lenguaje, lo que se dice, la resonancia que tiene, la profundidad y todo tiene que ver con eso. Estamos hablando metafóricamente y esa es la forma correcta yo creo.

"Aquí"

Tres vidas para un poema

(2022)

Benjamín Andrés López Jadue

(1995)

"Aquí"

Tres vidas para un poema

para Coro mixto

(2022)

Poesía: Wislawa Szymborska

Música: Benjamín Andrés López Jadue

Aquí

No sé cómo será en otras partes
pero aquí en la Tierra hay bastante de todo.

Aquí se fabrican sillas y tristezas,
tijeras, violines, ternura, transistores,
diques, bromas, tazas.

Puede que en otro sitio haya más de todo,
pero por algún motivo no hay pinturas,
cinescopios, empanadillas, pañuelos para las lágrimas.

Aquí hay un sinfín de lugares con sus alrededores.

Algunos te pueden gustar especialmente,
puedes llamarlos a tu manera,
y librarlos del mal.

Puede que en otro sitio haya lugares así,
aunque nadie los encuentra bonitos.

Quizá como en ningún sitio, o en pocos sitios,
aquí tengas un torso separado
y con él los instrumentos necesarios
para añadir los propios a los niños de otros.
Y además brazos, piernas y una cabeza sorprendida.

La ignorancia tiene aquí mucho trabajo,
todo el tiempo cuenta, compara, mide,
saca de ello conclusiones y raíces cuadradas.

Ya, ya sé lo que estás pensando.

Aquí no hay nada duradero,
porque desde siempre hasta siempre está en manos de los elementos.

Pero date cuenta: los elementos se cansan rápidos
y a veces tienen que descansar mucho
hasta la próxima vez.

Y sé qué más estás pensando.
Guerras, guerras, guerras.
Pero incluso entre las guerras a veces hay pausas.
Firmes - la gente es mala.
Descansen - la gente es buena.
A la voz de firmes se produce devastación.
A la voz de descansen se construyen casas sin descanso
y rápidamente se habitan.

La vida en la tierra sale bastante barata.
Por los sueños, por ejemplo, no se paga ni un céntimo.
Por las ilusiones, sólo cuando se pierden.
Por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo.

Y por si eso fuera poco,
giras sin billete en un carrusel de planetas
y junto a éste, de gorra, en un torbellino de galaxias,
en unos tiempos tan vertiginosos
que nada aquí en la Tierra llega ni siquiera a moverse.

Porque mira bien:
la mesa está donde estaba,
en la mesa una carta, colocada como estaba,
a través de la ventana un soplo solamente de aire,
y en las paredes ninguna terrorífica fisura
por la que el viento se te lleve a ninguna parte.

Primera vida

Puede que en otro sitio haya lugares así

No sé cómo será en otras partes
pero aquí en la Tierra hay bastante de todo.
Aquí se fabrican sillas y tristezas,
tijeras, violines, ternura, transistores,
diques, bromas, tazas.

Puede que en otro sitio haya más de todo,
pero por algún motivo no hay pinturas,
cinescopios, empanadillas, pañuelos para las lágrimas.

Aquí hay un sinfín de lugares con sus alrededores.
Algunos te pueden gustar especialmente,
puedes llamarlos a tu manera,
y librarlos del mal.

Puede que en otro sitio haya lugares así,
aunque nadie los encuentra bonitos.

Quizá como en ningún sitio, o en pocos sitios,
aquí tengas un torso separado
y con él los instrumentos necesarios
para añadir (*los propios a los niños) de otros.
Y además brazos, piernas y una cabeza sorprendida.

Partitura completa

$\text{♩} = 40$ **Recitado a una voz, lentamente (25 "')**

Soprano

No sé cómo será en otras partes,

pero aquí en la Tierra hay bastante de todo.

Alto

mp
sempre

Tenor

Bajo

Alto

3

Aquí se fabrican sillas y tristezas,

ijeras, violines, temura, transistores,

Alto

5

diques, bromas y tazas.



Alto

6 $\text{♩} = 50$ **Con ternura**
 Sop.

A.

T.
mp

Bajo
mp

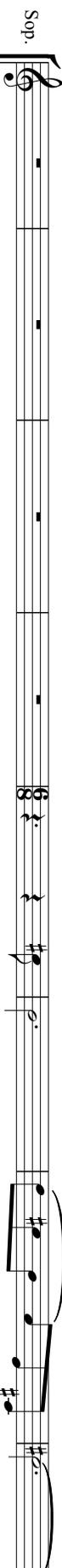
14 Sop.

A.

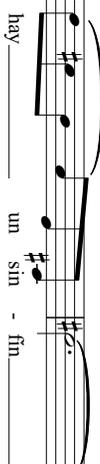
T.
mf

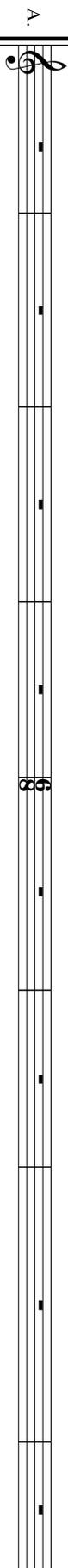
Bajo
mf

22

Sop. 

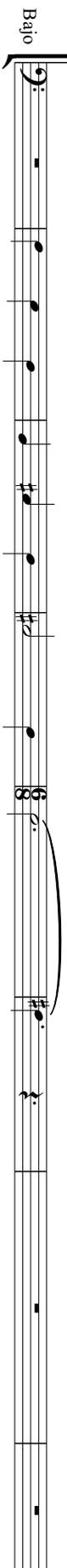
mf A - qui



A. 

T. 

mp mas. pa - ñue - los pa - ra las lá - gri - mas. *p*

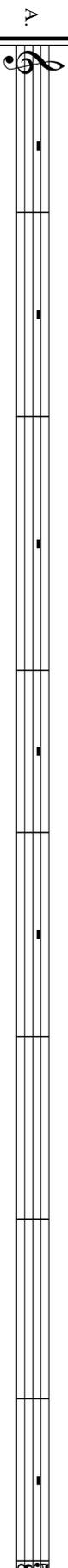
Bajo 

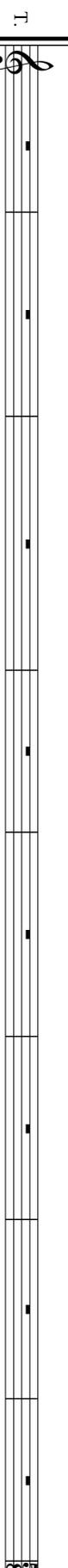
mp pa - ñue - los pa - ra las lá - gri - mas. *p*

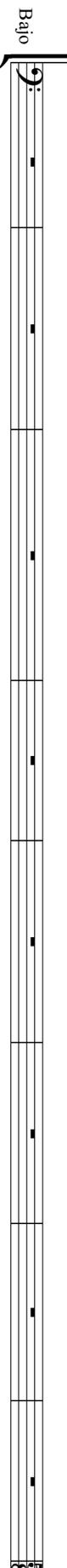
30

Sop. 

mf Al - gu - nos te pue - den gus - tar

A. 

T. 

Bajo 

rit.

Sop. *rit.*

A. *p* es - pe - cial - men - te, *mf* pue - des lla - mar - los a tu ma - ne - ra, *mf* y li - brar - los del mal. *f*

T. *p* es - pe - cial - men - te, *pp* m. *pp* li - brar - los del mal. *f*

Bajo *p* es - pe - cial - men - te, *pp* m. *pp* li - brar - los del mal. *f*

46 *Tempo primo*

Sop. *psubito*

A. *psubito*

T. *psubito*

Bajo *psubito* *mp* Pue - de que en o - tro si - tio ha - ya lu - ga - res a - sí,

Sop. ⁵⁴

A.

T.

8

mp aun - que na - die los _____ en - cuen - tra bo - ni - tos. _____ *mf*

Falsete *f* Qui - zá

co - mo en nin - gún _____ si - tio,

Bajo

Sop. ⁶²

mf o en po - cos si - tios,

A.

mf a - quí

fu ten - gas un tor - so

se - pa - ra - do _____

T.

8

mf o en po - cos si - tios,

fu y con él _____

du los ins - tru - men - tos

fu ne - ce - sa - rios

Bajo

mf o en po - cos si - tios,

fu Qui -

Partitura completa

70

Sop. Qui - zás *p* *mp* o en po - cos sí - tios, *mf* y con él

A. Qui - zás *p* *mp* o en po - cos sí - tios,

T. Qui - zás *p* *mp* o en po - cos sí - tios,

Bajo zás co - mo en nin - gún si - tio, *mf* a - qui ten - gas un tor - so se - pa - ra - do

78

Sop. los ins - tru - men - tos ne - ce - sa - rios *mf* pa - ra a - ña - dir

A. pa - ra a - ña - dir *mf*

T. pa - ra a - ña - dir *mf* los pro - pios a los ni -

Bajo pa - ra a - ña - dir *mf*

86 Sop.

A.

T.

Bajo

94 Sop. **Lento**

A. **Lento**

T. **Lento**

Bajo **Lento**

Segunda vida

Aquí no hay nada duradero

La ignorancia tiene aquí mucho trabajo,
todo el tiempo cuenta, compara, mide,
saca de ello conclusiones y raíces cuadradas.

Ya, ya sé lo que estás pensando.

Aquí no hay nada duradero,
porque desde siempre hasta siempre está en manos de los elementos.

Pero date cuenta: los elementos se cansan rápido
y a veces tienen que descansar mucho
hasta la próxima vez.

Y sé qué más estás pensando.

Guerras, guerras, guerras.

Pero incluso entre las guerras a veces hay pausas.

Firmes - la gente es mala.

Descansen - la gente es buena.

A la voz de firmes se produce devastación.

A la voz de descansen se construyen casas sin descanso
y rápidamente se habitan.

♩ = 100 **Con vehemencia**

102

Sop. *f* La ig no - ran - cia tie - nea - quí mu - cho tra - ba - jo tiem - po *p* cresc.

A. *f* La ig no - ran - cia tie - nea - quí mu - cho tra - ba - jo tiem - po *p* cresc.

T. *f* La ig no ran - cia tie - nea - quí mu - cho tra - ba - jo to - do el tiem - po *mf*

Bajo *f* La ig no ran - cia tie - nea - quí mu - cho tra - ba - jo to - do el tiem - po *mf* cresc.

110

Sop. *f* cuen - ta cuen - ta, com - pa - ra, mi - de, sa - ca de e - llo con - clu - sio - nes

A. *f* cuen - ta cuen - ta, com - pa - ra, mi - de, sa - ca de e - llo con - clu - sio - nes

T. *f* cuen - ta, com - pa - ra, mi - de, sa - ca de e - llo con - clu - sio - nes

Bajo *f* cuen - ta cuen - ta, com - pa - ra, sa - ca de e - llo con - clu - sio - nes

118

Sop.

Ya, *f*

A.

Ya, *f*

T.

res _____ y ra - - - í - ces cua dra das.

Bajo

_____ y ra - - - í - ces cua dra das.

126

Sop.

ya sé lo que_s - tás pen san do. *mf* A - qui_____ no_hay na - da

A.

ya sé lo que_s - tás pen san do. *mf* A - qui_____ no_hay na - da

T.

ya

Bajo

ya

134

Sop. du - ra - de - - - ro, por - que des - de siem - pre has - ta siem - pre

A. du - ra - de - - - ro, *mf* por - que des - de siem - pre has - ta

T. 8

Bajo

142

Sop. es - - - tá en ma - nos ma - nos de los e - le - men -

A. siem - pre es - tá en ma - nos ma - nos de los e - le - men - *ff*

T. 8

Bajo

1/50

Sop. *mf* - - - - - tos. - - - - -

A. *mf* tos. e - le - men - tos.

T. *mf* Pe - ro da - te cuen - ta: los e - le - men - tos

Bajo *mf* Pe - ro da - te cuen - ta: los e - le - men - tos

1/58

Sop. *ff* y a ve - ces tie - nen que des - can - sar - - - - -

A. *ff* y a ve - ces tie - nen que des - can - sar - - - - -

T. *ff* se can - san rá - pi - do y a ve - ces tie - nen que des - can - sar - - - - -

Bajo *ff* se can - san rá - pi - do y a ve - ces tie - nen que des - can - sar - - - - -

166 **molto rit.** $\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 100$ **Con vehemencia**

Sop. *mf* cho - has - ta la pró - xi - ma vez. *p* Y sé qué más

A. *mf* cho - has - ta la pró - xi - ma vez. *p* Y sé qué más

T. *mf* cho - has - ta la pró - xi - ma vez. *p* Y sé qué más

Bajo *mf* cho - has - ta la pró - xi - ma vez. *p* Y sé qué más

174 ***rit.*** ***ff*** **Gritando** es - tás pen - san - do. gue - tras, gue - tras, Gue - tras,

A. *ff* es - tás pen - san - do. gue - tras, gue - tras, Gue - tras,

T. *ff* es - tás pen - san - do. gue - tras, gue - tras, Gue - tras,

Bajo *ff* es - tás pen - san - do. gue - tras, gue - tras, Gue - tras,

Exclamado a una voz (5 seg)

182

Soprano

gue - tras, gue - tras, Gue - tras, gue - tras,

A.

gue - tras, gue - tras, Gue - tras, gue - tras,

mf

Pero incluso entre las guerras a veces hay pausas. *Allo*

T.

gue - tras, gue - tras, Gue - tras, gue - tras,

B.

gue - tras, gue - tras, Gue - tras, gue - tras,

190 $\text{♩} = 70$

Sop. Susurrando la gen - te es ma - la *pp*

Soprano Susurrando la gen - te es bue - na *rit.*

A.

Susurrando la gen - te es ma - la *pp*

Allo Susurrando la gen - te es bue - na *pp*

T.

Gritando *ff* Fir - mes *ff*

Tenor Gritando *ff* Des - can - sen *ff*

B.

Gritando *ff* Fir - mes *ff*

Bajo Gritando *ff* Des - can - sen *ff*

198 - $\text{♩} = 50$ Con luto y pesadamente

Sop. Sop. A la voz de fir-mes se pro-du-ce de-vas - ta ción. A la voz de des-can-sen se cons-tru-yen ca-sas sin des-can-so y

A. A. A la voz de fir-mes se pro-du-ce de-vas - ta ción. A la voz de des-can-sen se cons-tru-yen ca-sas sin des-can-so y

T. T. A la voz de fir-mes se pro-du-ce de-vas - ta ción. A la voz de des-can-sen se cons-tru-yen ca-sas sin des-can-so y

Bajo Bajo A la voz de fir-mes se pro-du-ce de-vas - ta ción. A la voz de des-can-sen se cons-tru-yen ca-sas sin des-can-so y

204 $\text{♩} = 100$

Sop. Sop. *mp* *cresc.* rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te *f* se ha - bi - tan.

A. A. *mp* *cresc.* rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te *f* se ha - bi - tan.

T. T. *mp* *cresc.* rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te *f* se ha - bi - tan.

Bajo Bajo *mp* *cresc.* rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te rá - pi - da - men - te *f* se ha - bi - tan.

molto rit.

Tercera vida

La vida en la tierra sale bastante barata

La vida en la tierra sale bastante barata.

Por los sueños, por ejemplo, no se paga ni un céntimo.

Por las ilusiones, sólo cuando se pierden.

Por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo.

Y por si eso fuera poco,

giras sin billete en un carrusel de planetas

y junto a éste, de gorra, en un torbellino de galaxias,

en unos tiempos tan vertiginosos

que nada aquí en la Tierra llega ni siquiera a moverse.

Porque mira bien:

la mesa (*sigue) está donde estaba,

en la mesa una carta, colocada como estaba,

a través de la ventana un soplo solamente de aire,

y en las paredes ninguna terrorífica fisura

por la que el viento (*se) te lleve a ninguna parte.

Atacca
Con profundidad

207 $\text{♩} = 70$

Sop. *f* La vi - da en la tie - rra sa - le bas - tan te ba - ra - ta. *p* La vi - da en la tie - rra *mf* sa - le bas -

A. *f* La vi - da en la tie - rra sa - le bas - tan te ba - ra - ta. *p* La vi - da en la tie - rra *mf* sa - le bas -

T. *f* La vi - da en la tie - rra sa - le bas - tan te ba - ra - ta. *p* La vi - da en la tie - rra *mf* sa - le bas -

Bajo *f* La vi - da en la tie rra sa - le bas - tan te ba - ra - ta. *p* La vi - da en la tie - rra *mf* sa - le bas -

215

Sop. *mf* tan - te bas - tan - te ba - ra - ta. *mf* Por los sue - ños, por e - jem - plo, no se

A. *mf* tan - te bas - tan - te ba - ra - ta. *mf* Por los sue - ños, por e - jem - plo, no se

T. tan - te bas - tan - te ba - ra - ta.

Bajo tan - te bas - tan - te ba - ra - ta.

223

Sop. pa - ga ni un cén - ti - mo.

A. pa - ga ni un cén - ti - mo.

T. Por *mf* las i - lu - sio - nes, so - lo cuan -

Bajo Por *mf* las i - lu - sio - nes, so - lo cuan -

231 **accel.** Con furia

Sop. se pier - den. Por *ff* po - se - er un cuer - po, se pa - ga con

A. so - lo cuan - do se pier - den. Por *mf* po - se - er un cuer - po, se pa - ga con

T. do se pier - den. Por *ff* po - se - er un cuer - po, se pa - ga con

Bajo do se pier - den. Por *ff* po - se - er un cuer - po, se pa - ga con

rit. **Tempo primo** Partitura completa

239

Sop. el cuer - po. **ff** Y por sie - so fue - ra po **d** gi - ras gi - ras gi - ras gi - ras

A. el cuer - po. **ff** Y por sie - so fue - ra po **f** gi - ras sin bi - lle te en un **mf** ca - rru - sel

T. el cuer - po. **ff** Y por sie - so fue - ra po **f** gi - ras sin bi - lle te en un **mf** ca - rru - sel

Falsete Normal

Bajo el cuer - po. **ff** Y por sie - so fue - ra co, **p** gi - ras gi - ras gi - ras gi - ras

247

Sop. y jun - to a és - te, **mf** en u - nos tiem - pos

A. de pla - ne - tas, **mf** en u - nos tiem - pos

T. de pla - ne - tas, **mf** de go rra, en un tor - be - lli - no de ga - la - xias,

Bajo y jun - to a és - te, **f** de go rra, en un tor - be - lli - no de ga - la - xias,

255

molto rit. $\text{♩} = 45$ Partitura completa

$\text{♩} = 70$

rit.

Sop. *mf* tan ver-ti-gi-no-sos que na-da-a-quí en la *p* tie-rra *p* na-da-a-quí en la tie-rra *mp* lle ga ni-si-que-ra a mo-ver-se. *pp*

A. *mf* tan ver-ti-gi-no-sos que na-da-a-quí en la *p* tie-rra *p* na-da-a-quí en la tie-rra *mp* lle ga ni-si-que-ra a mo-ver-se. *pp*

T. *mf* que na-da-a-quí en la *p* tie-rra *p* na-da-a-quí en la tie-rra *mp* lle ga a mo-ver-se. *pp*

Bajo *mf* que na-da-a-quí en la *p* tie-rra *p* na-da-a-quí en la tie-rra *mp* lle ga a mo-ver-se. *pp*

Con agilidad

263 $\text{♩} = 115$

accel.

Sop. *f* Por-que mi-ra bien mi *cresc.* *mp* ra bien mi *f* ra bien a tra-vés de la ven-ta-na

A. *f* Por-que mi-ra bien mi *cresc.* *mp* ra bien mi *f* ra bien a tra-vés de la ven-ta-na

T. *f* Por-que mi-ra bien: la me-sa-ses-tá don-de es-ta-ba *cresc.* *mp* en la me-sa-u-na car-ta co-lo-ca-da co-mo es-ta-ba, a tra-vés de la ven-ta-na un so-plo *f* so-la-men-te-de-ai-re

Bajo *f* Por-que mi-ra bien: la me-sa-ses-tá don-de es-ta-ba *cresc.* *mp* en la me-sa-u-na car-ta co-lo-ca-da co-mo es-ta-ba, a tra-vés de la ven-ta-na un so-plo *f* so-la-men-te-de-ai-re

269 **A tempo**

Sop. *ff* y en las pa - re - des nin - gu - na te - rro - rí - fi - ca fi - su - ra por la que el vien - to te lle -

rit.

A. *f* y en las pa - re - des nin - gu - na te - rro - rí - fi - ca fi - su - ra por la que el vien - to te lle -

T. nin - gu - na te - rro - rí - fi - ca vien - to lle -

Bajo *mp* nin - gu - na te - rro - rí - fi - ca vien - to lle -

277 **A tempo**

Sop. ve y en las pa - re - des nin - gu - na te - rro - rí - fi - ca fi - su - ra por la que el vien - to te

A. ve nin - gu - na te - rro - rí - fi - ca vien - to

T. ve nin - gu - na te - rro - rí - fi - ca vien - to

Bajo ve nin - gu - na te - rro - rí - fi - ca vien - to

Lento y raii.....

Sop. *p* lle - ve a nin - gun - na par - - - - - te. *mf* al niente

A. *p* lle - ve a nin - gun - na par - - - - - te. *mf* al niente

T. *p* lle - ve a nin - gun - na par - - - - - te. *mf* al niente

Bajo *p* lle - ve a nin - gun - na par - - - - - te. *mf* al niente

292 **Hablado Tutti Ca... da... vez... más... len... to... Y... des... pa... cio... .**
♩=40
 Sop. *pp* por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo.

Tutti
 A. *mp* La vida en la tierra sale bastante barata, por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo.

T. *mp* por los sueños, por ejemplo, no se paga ni un céntimo, por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo.

B. *mp* por las ilusiones, solo cuando se pierden, por poseer un cuerpo, se paga con el cuerpo.