

“Los sonetos de la muerte” en su acontecer musical



por Alfonso Letelier

La dimensión artística, humana e intelectual de los “Sonetos de la Muerte”, de Gabriela Mistral, invita a enfocarlos desde diversos ángulos, los que a su vez dan cabida a criterios valorativos también diferentes. En ese gran campo visual está, como algo que antecede a la creación de la obra, ese famoso aunque vago episodio amoroso en la vida de la poetisa que concluye con el suicidio del hombre que amó. Más de una vez, reflexionando sobre los “Sonetos de la Muerte”, me pregunté si esta circunstancia que “inspiró” estos inmortales sonetos fue para ella tanta tragedia como la que rezuma su verso o si más bien fue un catalítico que desencadenó la creación. Pienso que la motivación profunda de la obra de arte, aquí el antecedente afectivo, puede ser algo que la imaginación creadora magnifique, inconscientemente, con fines puramente artísticos. ¿Fue en este caso el soberano manejo de un lenguaje o la intensidad afectiva lo que produjo una obra de tal nivel artístico? Sea como fuere, lo cierto es que estructura, forma y contenido aparecen aquí constituyendo una unidad indisociable, aunque no sea sino que desde el punto de vista analítico.

Al acercarme a tamaña creación con intenciones musicales lo hice con temor —en verdad era una osadía— y con la esperanza de que la estructura musical lograra, sin debilitarse, reflejar ese clima de tragedia con que Gabriela Mistral envolviera esta obra que, por experiencia vivida o por capacidad artística, le abriera las puertas de la celebridad.

Frente a la música pueden sustentarse distintas posiciones estéticas, específicamente si se trata de música dramática, de aquella que en algún modo está relacionada con un texto. En este género musical cobra necesariamente mayor vigencia el ligamen que desde los orígenes de las manifestaciones humanas ha existido entre sonido, palabra y música, relación que va desde el simple fenómeno de la vibración sonora, pasando por la psicología, hasta la inmaterialidad del pensamiento.

Abundan las razones para que los músicos sintamos de manera especial el estímulo de la palabra, a pesar del abismo que separa las cualidades propias del sonido, ya sea al conformar palabras o cuando produce música. Aquéllas son los nombres de las cosas, pero la música, de igual raíz fenoménica, se aleja de todo significado conceptual u objetivo preciso, para eregir construcciones sonoras que sin definir nada pueden, sin embargo, crear símbolos, climas espirituales o expresar sentimientos.

Suele pedírseles a los músicos que expliquemos ese misterioso fenómeno que es la creación musical. Yo diría que sólo es misteriosa la raíz del proce-

so, lo que sigue es elaboración más o menos hábil de aquello que se hizo presente misteriosamente. En verdad, ¿qué es una idea musical? ¿Cuándo la atrapamos? ¿Fue invento o descubrimiento? ¿Qué la hizo concretarse?

El mundo poético de Gabriela fue para mí una revelación desde la época escolar. Supe entonces de esas sencillas estrofas que cantan al niño, a la madre (experiencia que ella no tuvo), a la maestra, a la naturaleza. Más tarde, en la cátedra de composición del maestro Pedro Humberto Allende fue donde sus discípulos aprendimos a valorar la palabra como vehículo musical. Tan pronto como dominábamos los fundamentos del contrapunto se nos impulsaba a aplicarlos a la creación de obras vocales. Estos ejercicios eran trabajados en estricto contrapunto renacentista. El maestro nos explicaba que en este tipo de música (motetes, misas, etc.) primaba la construcción musical sobre el significado y fonética de la palabra. En cambio, y con igual exigencia, cuando trabajábamos formas propias de procedimientos armónicos como el "lied", por ejemplo, destacaba el tratamiento musical diferente que el texto exigía porque la forma poética condiciona la estructura y forma musicales de las canciones corales o de las solísticas con acompañamiento. El maestro Allende consideraba excelente para este fin muchos poemas de la Mistral, de conformación estrófica regular: "Pinares", "La Madre Triste", "Hallazgo", "La Noche", "Suavidades" y tantas otras, constituyen modelos de perfección formal aplicables a la construcción musical. Prescindiendo del contenido poético, que obviamente dentro de un amplio espectro condiciona el carácter y el clima de su transposición musical, está además la imagen poética, la metáfora y su sonoridad, esta última breve fenómeno, trascendente sin embargo, que también encierra un mágico poder de sugerencia musical.

Cuando leía, por ejemplo, en "Otoño" (*Desolación*), "alameda muriente", "sin un ímpetu la tarde", "arbol desflocado", surgían desde la profundidad de la conciencia imágenes musicales que, como núcleos de energía ataviada de música, iban creando el cauce apropiado a una adecuada estructuración.

Ya hemos hecho referencia al variado tratamiento musical que puede conferírsele a un texto. En el caso de "Otoño", el poema íntegro destila desesperanza y desamparo, a excepción de un pequeño fragmento de cuatro versos de la tercera estrofa ("y no llevaba más que este/manojito atribulado/de ternura entre mis carnes/como un infante temblando") que al conformar una zona de contraste alivia por un momento el clima desolado dominante y, además, establece una simetría expresiva al total, porque el pasaje se sitúa aproximadamente al centro de la poesía.

El reflejo musical de esta atmósfera se logra a través de un cromatismo básico alternado con politonalidad y con apoyaturas no resueltas, lo que a menudo produce intervalos alterados, aumentados y disminuidos, de por sí

tenso. El poema, si se toma en cuenta el pasaje de cuatro versos indicado más arriba, da espontáneamente una forma musical típica A-B-A, en la que B (parte central) contrasta fuertemente —tanto en el acompañamiento pianístico como en la conducción de la voz— con las partes extremas A y A'.

Ahora bien, una forma poética no necesariamente y por simétrica que sea condiciona una disposición musical equivalente. El comentario o la reflexión musical, necesario por razones puramente musicales, generalmente a cargo del instrumento, antecede o sucede a grupos de versos o estrofas.

Durante años alimenté la ambición de poner música a los "Sonetos de la Muerte", a los tres de cuya existencia se sabía. Más tarde, el estudio que, a la vez riguroso y lleno de amor, dedicara Roque Esteban Scarpa a la obra desconocida de Gabriela, reveló la existencia de 13 "Sonetos de la Muerte". Pero sólo tres, los famosos, pasaron por el tamiz de la autocrítica de su creadora, figurando así en *Desolación* como asombroso y espectacular impacto del idioma castellano contemporáneo. Sin embargo, veamos cual era su opinión sobre estos soberbios Sonetos, dada en la respuesta que me enviara cuando le pedí su consentimiento para ponerlos en música. "Tengo en música tanta ignorancia como devoción. Nadie se cuidó de dármele en mi pobre vida chilena y yo me la he dado más tarde, pero sin pasar del atrio, o sea del lugar de los peregrinos y los vagabundos. En cuanto a su empresa con esos Sonetos (que yo creo malos) mucha generosidad es, mucha, amigo Letelier".

¿Tiene esta afirmación alguna relación con lo que decíamos al comienzo sobre la mayor o menor importancia que en sí tiene el estímulo ligado a la obra de arte resultante? En el caso de los "Sonetos de la Muerte", motivados por el trágico episodio amoroso, cabe preguntarse si en realidad éste la conmovió tan entrañablemente o si al convertirlo en poesía, lo magnificó en forma desmesurada. De todos modos, en esta obra el relato poético está inmerso en la profunda reflexión sobre el destino del hombre y, al final, en su relación con Dios. Lo que hallé en estos versos de la Mistral fue como una prolongación poética de la angustia metafísica que en otra forma expresaran Unamuno y Kierkegaard y que en mí es experiencia permanente.

En el terreno de lo poético, sentía que la fuerza de la metáfora trascendía su propio campo llegando a la imagen musical, generando motivos, temas, color orquestal, giros melódicos, trama contrapuntística o valores dinámicos y agógicos. Por otra parte, constataba con asombro cómo la expresión casi delirante, alucinante del pensamiento, de la pasión y la angustia se encauza en la forma poética rígida del soneto que manejado con maestría transforma la peligrosa carga afectiva en cabal expresión artística y hace posible, además, que ésta se mantenga a lo largo de los tres sonetos a un invariable nivel de tensión, sin producir agotamiento.

Al planificar la composición de los "Sonetos de la Muerte" consideré que la música debía ser vaciada dentro de un molde amplio, extenso, y que de alguna manera se acercara en "duración de tiempo musical" a la concentrada grandeza que palpita en la poesía. Una primera decisión fue usar la orquesta sinfónica normal como medio sonoro, de envergadura correspondiente al poema, además de una voz soprano. Esta combinación, tan usual por lo demás, debía estar al servicio de una estructura musical no perturbada por la simetría estrófica del soneto ni por su constante atmósfera trágica. Es por ello que en la música de los "Sonetos de la Muerte" se advierte una desigual distribución de estrofas y aun de los versos en el transcurso de la composición. Las exposiciones de ideas (temas), desarrollos y reexposiciones se ajustan a normas puramente musicales y no a las dimensiones métricas de la poesía.

Motivos, temas, combinaciones rítmicas, colorido orquestal, constituyen un material que se generó independientemente del orden en que en el poema aparecen ideas, relato, anuncio o súplica. Por ejemplo, el núcleo generador de prácticamente todo el acontecer musical del segundo soneto surgió una noche en que me encontraba solo en el campo mientras meditaba con cierta obsesión sobre el último verso de la última estrofa: "Y roto el pacto enorme, tenías que morir". Ni siquiera había comenzado a escribir este soneto. Cuando me acerqué al piano para tocar lo que había imaginado —nunca lo olvidaré— se me puso piel de gallina.

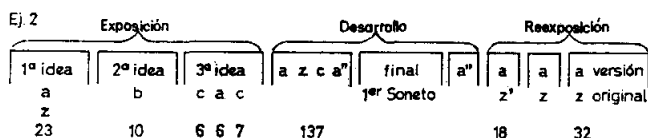


La bitonalidad de Si bemol menor Fa del acompañamiento se hace presente con un mínimo de elementos: dos movimientos isócronos diferentes y simultáneos, bajo la sombra de un pedal del V grado de Fa, uno en corcheas (Sol-Fa-Sol-Fa, etc.) y el otro, en el bajo (Si bemol), en dirección descendente en figuraciones de negras. Entre y sobre esta simple disposición en *pp* la voz canta el tema cuya melodía toca a menudo notas extrañas a las dos tonalidades superpuestas. La lentitud y regularidad del pulso, unido a lo anterior, produce en la conciencia un prolongado y tenso suspenso que ni la equívoca cadencia hacia la dominante logra resolver.

Las posibilidades de transformación que este trozo ofrece me impulsaron a convertirlo en el elemento temático principal de este segundo soneto. En

un comienzo se presenta fraccionado en pequeños grupos rítmicos de diversa longitud, aunque conservando la disposición interválica y dentro de un acompañamiento de similar disposición al del original, aunque invertida la dirección de las figuraciones, en agitado movimiento de pulso irregular de 5/4 en ff dentro de una apreciable densidad orquestal. Estructurado de esta manera cobra una fisonomía por entero diferente al conferirle a los recursos indicados aspereza, inquietud y vigor. Luego de una larga preparación en la que la graduación dinámica juega un papel importantísimo, surge la reexposición. La voz superpuesta a la trama orquestal surge en registro agudo y en ff dice los dos penúltimos versos: “Se hará luz en la zona de los sinos oscura/verás que en nuestra alianza signos de astros había”. Considero que este sector de la obra constituye el clímax que no me parecía posible resolver en progresiva declinación. Es por ello que en el punto culminante se produce un corte violento, luego de una aceleración del movimiento en fff. Un suspenso absoluto, un silencio que es estructura musical, antecede a la exposición del tema original cantado por la voz soprano sobre el último verso del soneto: “Y roto el pacto enorme tenías que morir”.


La estructura de este segundo soneto —aquí rápidamente esbozado— se enmarca en la forma “sonata” con tres temas contrastantes por la elaboración a que son sometidos más que por su naturaleza en sí. Esto es más notorio en el tema original debido a que casi siempre aparece coludido, de algún modo, con la figuración del acompañamiento que en muchos momentos cobra fisonomía independiente. La línea del canto planea con libertad frente a las diversas secciones: exposición, desarrollo y reexposición, elementos formales confiados a la orquesta. Este procedimiento unido a la abundancia de gradaciones y contrastes agógicos, dinámicos y tímbricos, disimula la estructuración ternaria de la obra, acercándola aparentemente a una concepción poética. No obstante, los tres bloques están claramente diseñados. Y es más, curiosamente acabo de descubrir que la proporción métrica entre los tres es de 50, 137 y 50 compases respectivamente. El esquema es el siguiente:



El primer soneto tiene una estructuración similar a la del segundo por el tratamiento de los elementos (transformación de los temas, generación de motivos secundarios, empleo de la voz, color orquestal, agógica, etc.), pero no en la ordenación de una forma determinada.

Ej. 3


(a) LENTO



(b)



(c)



(d) Allegro



Sin embargo, es fácil distinguir tres secciones bien diferenciadas. De las cuatro ideas o temas, con sus anexos y derivaciones, las tres primeras son desarrolladas tan pronto como son expuestas y forman una primera sección que abarca las dos primeras estrofas del soneto. Un breve motivo de cuatro notas,

Ej. 4



generado al comienzo y como una prolongación de la segunda idea, sirve de transición a un episodio temáticamente independiente que cierra esta sección. La tercera sección se forma con la reexposición del primer tema, seguida de un desarrollo más o menos extenso y en movimiento muy rápido del segundo tema. Un pasaje ascendente, en quasi presto, conduce a la última sección elaborada sobre el cuarto tema y con un amplio desarrollo. El motivo que aparece en los últimos compases a manera de una coda se convertirá, en el segundo soneto —como ya se indicó—, en importante elemento del desarrollo.

Ej. 5



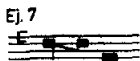
La concepción y composición de este primer soneto se produjo de manera más regular que en los otros. Concebí la primera idea y así las restantes, además sus elaboraciones surgieron ordenadamente.

Tuve la suerte de que el inolvidable Maestro Erich Kleiber realizara una estupenda versión de este soneto con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile y con la solista Blanca Hauser, cantante de extraordinarias condiciones vocales y musicales. El mismo Kleiber me estimuló a continuar escribiendo los otros dos sonetos. No obstante, pasaron varios años entre la composición del primero y los otros dos, pero continué anotando y puliendo la concreción musical del estímulo poético del verso a través de motivos, temas, figuraciones rítmicas, armonía, timbres y textura, los que aún a expensas del texto debían estructurarse musicalmente. En este aspecto tal vez el más explícito es el último.

Este tercer soneto está estructurado íntegramente en base al comienzo de la Antífona gregoriana “Salve Regina”, razón por la cual debe considerársele como una pieza monotemática. Apenas un motivo rítmico muy incisivo en movimiento rápido interrumpe las innumerables y variadas maneras en que dicho “cantus firmus” aparece constantemente. Está presente a lo largo de todo el soneto, inclusive al final cuando se sumerge entre complejas superposiciones de temas de los dos primeros sonetos. En general, este soneto presenta una textura polifónica más acusada que los anteriores.



La Antífona “Salve Regina” es una bellísima monodia gregoriana de gran interés desde varios aspectos. Partiendo de su estructura interválica modal dórica, circunscrita a sólo las cinco notas comprendidas entre Re y La (siendo ciertamente Re la nota llamada final), lo rotundo de este planteamiento debido a la fisonomía melódica del motivo inicial, su clara división en dos fragmentos rítmicos y melódicamente tan distintos y su sobriedad me parecieron condiciones de gran utilidad para una composición de compleja y extensa elaboración. Además el texto de este tercer soneto tiene una connotación religiosa.



Tal vez interese hacer notar el empleo fraccionado de esta frase gregoriana, cuya estructura da origen a dos motivos independientes, como también la modificación introducida al segundo de ellos y la generación de un tercero, partiendo de las seis penúltimas notas.



La modificación indicada traslada la línea melódica una cuarta más arriba, al rozar el tetracordo superior produce un intervalo de 7ª inusitado en la monodia gregoriana.

A diferencia de los dos primeros sonetos que concluyen en dirección descendente y *pp*, este lo hace en un crescendo hacia el *ff* y en dirección ascendente.

Aunque los tres sonetos conforman una sola obra por su espíritu, carácter y “pathos”, que parejamente exige la creación de la Mistral, es posible ejecutarlos separadamente sin desmedro ya que la relación temática del tercero con los dos primeros, lo que en alguna medida los relaciona, en nada altera la individualidad estructural y formal de cada uno. Por lo demás, así fueron estrenados en 1942 y 1948 respectivamente. La audición de la obra completa tuvo lugar en 1949, dirigida por Victor Tevah, el incansable promotor de la composición chilena, frente a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile y con Teresa Yrarrázaval como solista.

Gabriela Mistral no llegó a conocer esta música. Quizás supo de ella durante su funeral mientras el país entero le tributaba su homenaje póstumo. En esta dolorosa oportunidad, me han contado —no me encontraba en Chile en esa fecha— en medio de la consternación general, tuvo lugar otra ejecución de la obra, esta vez en la Casa Central de la Universidad de Chile, con la Orquesta Sinfónica dirigida por el maestro Tevah y con Clara Oyuela como solista. La última vez que se ejecutó la obra completa fue en 1966, con Angélica Montes como solista, desde aquel entonces no se ha vuelto a escuchar.

Cediendo al honroso pedido de la *Revista Musical Chilena*, en estas líneas sólo he tratado de exponer el cómo y el por qué de esta música —para mí entrañable— prescindiendo de todo juicio valorativo, que otros podrán realizar mejor que su autor.

Audiciones escogidas:



Obra: Sonetos de la Muerte (Nº 3, Malas Manos)

Autor: Alfonso Letelier