

Una aproximación a la musicalización de textos poéticos en Chile: tres ejemplos de su desarrollo y su relación con el canon literario*

Recibido: 05/02/2022 | Revisado: 10/08/2022 | Aceptado: 16/09/2022
DOI: 10.17230/co-herencia.19.37.6

Gabriel Meza Alegría**

gmeza@uahurtado.cl

Resumen En este artículo analizo algunos aspectos claves del desarrollo y la evolución de las musicalizaciones de textos poéticos en Chile y profundizo en su relación con el canon literario. El análisis lo realizo tomando como referencia tres producciones de relevancia en el escenario músico-poético chileno: la musicalización del poema *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda por Los Jaivas (1981), el disco *Desiertos de amor* (2011) de Raúl Zurita junto al grupo González y Los Asistentes, y la musicalización de poemas de Elicura Chihuailaf por el grupo Kalfu en su disco *Trawvn = ReUnión* (2017). En términos generales, el estudio propone que las musicalizaciones de poesía constituyen un aporte a los estudios literarios, ya que permiten ampliar las perspectivas de análisis más allá de lo textual, lo que propicia un entendimiento más profundo de las particularidades de la producción poética.

Palabras clave:

Canon literario, estudios interartísticos, música, musicalización, poesía.

The musicalization of poetic texts in Chile: three examples of its development and its relationship with the literary canon

Abstract In this article I analyse some cardinal aspects of the development and evolution of the musicalisation of poetic texts in Chile and examine in depth their relationship with the literary canon. The analysis is based on three relevant productions in the Chilean music-poetry scene: the musicalisation of the poem *Alturas de Macchu Picchu* by Pablo Neruda performed by Los Jaivas (1981), the album *Desiertos de amor* (2011) by Raúl Zurita with the group González y Los Asistentes, and the musicalization of poems by Elicura Chihuailaf that the group Kalfu performs in their album *Trawvn = ReUnión* (2017). Overall,

* Este artículo fue elaborado en el marco del proyecto ANID-FONDECYT de Postdoctorado N° 3190528: "La musicalización de textos poéticos y su aporte a los estudios literarios en Chile".

** Investigador postdoctoral y profesor de la Universidad Alberto Hurtado, Chile.
ORCID: 0000-0001-8035-9766

the study proposes that poetry musicalisations constitute a contribution to literary studies, as they allow for a broadening of the perspectives of analysis beyond the textual, which favors a deeper understanding of the particularities of poetic production.

Keywords:

Interarts studies, literary canon, music, musicalization, poetry.

La musicalización de textos poéticos es un objeto de estudio complejo debido a su naturaleza múltiple, en la cual se encuentran la creación poética y la composición musical. Al respecto, una primera consideración que permite abrir el análisis es que la relación entre poesía y música se manifiesta con cierta naturalidad en el ámbito de los creadores. En Latinoamérica se pueden encontrar artistas muy representativos de esta situación, como Violeta Parra en Chile, Alfredo Zitarrosa en Uruguay, Vinicius de Moraes en Brasil, o Atahualpa Yupanqui en Argentina. También es posible encontrar músicos de renombre en la música popular masiva del continente que han incursionado en la escritura poética, como Luis Alberto Spinetta, Pedro Aznar o Nano Stern. Además de poetas que han incursionado en propuestas musicales de su poesía, como Raúl Zurita y también emblemáticos trabajos de musicalización de poesía como el disco *Alturas de Macchu Picchu*, del grupo Los Jaivas.

Sin embargo, esta fluidez en las relaciones entre poesía y música no parece reflejarse de la misma manera, primero, en el ámbito literario, que en su mayor parte se ha limitado a concebir la musicalización de poesía como un ejercicio estético más vinculado a los estudios musicales y a la musicología; en palabras de Juan Carlos Ureña: “La musicalización de textos poéticos ha sido estudiada muy poco desde la perspectiva literaria. El estudio de la *canción poética* se ha mantenido dentro de la academia musical, pero su estudio se ha concentrado en los aspectos musicales” (2015, p. 80). Y, segundo, en el ámbito del discurso crítico académico, puesto que su naturaleza esencialmente verbal presenta ciertas barreras al momento de abordar algunos aspectos fundamentales de la dimensión sonora de la música, situación ya observada por Silvia Alonso: “[E]xiste el peligro de que el carácter lingüístico del discurso crítico [...] desvirtúe la especificidad del lenguaje musical. De todas formas, nadie está

libre de este riesgo, que nace ya de la imposibilidad de un discurso crítico no verbal (2001, p. 11). A pesar de estos desafíos, aún es posible desde el ámbito verbal del discurso crítico de los estudios literarios atender los aspectos musicales de una composición y su interrelación con la dimensión textual, para lo cual son útiles las reflexiones teóricas provenientes de ámbitos como los estudios interartísticos, la intermedialidad, la intersemiótica, la semiótica musical y las reflexiones en torno al fenómeno de la escucha.

Por otra parte, el estudio de la musicalización de textos poéticos implica delimitar qué tipo de manifestaciones poético-musicales se incluyen en dicho concepto. Desde una perspectiva semiótica, se puede entender que la unión entre literatura y música presente en la música vocal puede ser entendida como un fenómeno de “heterosemiosis”, lo que para Juan Miguel González Martínez es “la integración en un único discurso de diversos sistemas semióticos” (2007, p. 11), y luego especifica:

Se podría hablar así de un fenómeno de *heterosemiosis*, cuando las unidades que interactúan en una manifestación discursiva con carácter sintético, unitario desde el punto de vista de la concepción y la percepción, pertenezcan a registros semióticos heterogéneos (2007, pp. 15-16).

Así, la manifestación con carácter sintético y unitario vendría a ser la música vocal en sus diversas manifestaciones, y los registros semióticos heterogéneos que interactúan en ella serían los códigos semióticos de la música y de la literatura. De esto se puede concluir que tanto la canción, con su respectiva dimensión letrística, cuanto la musicalización de un texto poético, corresponden a un fenómeno heterosemiótico músico-verbal. Dicho esto, cabe aclarar que, para efectos de este análisis, por musicalización de un texto poético se entenderá todo poema que es convertido en un texto sonoro que asume una estructura melódica dentro del esquema general de una composición musical. Como también la puesta en voz de un texto poético que forme parte de una composición sonora que cumpla con una estructura musical básica donde se puedan identificar algunas dimensiones musicales fundamentales como el ritmo, la melodía y la armonía.

En el primer caso, el poema por lo general es convertido en la letra de una composición musical y, al ser melodizado, hay distintos elementos de su matriz textual que pueden verse modificados para procurar un equilibrado tránsito desde un código semiótico (textual) a otro (musical), lo que desde la perspectiva de Jakobson (1985) entenderíamos como una “traducción intersemiótica”. Este tránsito del poema desde el origen textual hacia la dimensión musical es lo que Rossana Dalmonte (2002) denomina “expansión”, la cual puede ocurrir en tres niveles: el fonológico, que se refiere a los aspectos del poema vinculados al sonido, tales como la rima, el metro o cualquier figura retórica vinculada a la articulación sonora del poema; el nivel gramatical, que alude al nivel sintáctico, es decir, el orden de las palabras y la disposición estrófica, y el nivel semántico, que se refiere a cuando la composición musical está creada en función de resaltar ideas o conceptos específicos presentes en el nivel del significado del poema.

También Dalmonte resalta la necesidad de “editar” el texto en función del equilibrio de la obra poético-musical, entendiendo por edición la redistribución de los elementos constitutivos del poema o el dar énfasis a algunos aspectos verbales o sonoros que en el texto original no figuran. Cabe destacar también algunas posturas críticas que plantean que la musicalización de un texto poético se configuraría como el traspaso de la musicalidad intrínseca del poema hacia la composición musical. Al respecto, el estudioso Juan Carlos Ureña plantea que

La lectura musical del poema implica un proceso de *transmusicalidad* poética, entendiendo esto como el trasplante [...] de la musicalidad del poema en una forma o género musical, en donde se absorben e incrementan todas las estructuras internas del texto escrito, las formales y las que se mueven en dimensiones subjetivas (2015, p. 81).

Sin embargo, no siempre la musicalidad del poema, que surge principalmente de los aspectos fonéticos y rítmicos, es “trasplantada” de forma íntegra y sin modificaciones hacia la composición musical; por lo tanto, para este estudio se presenta más abarcadora la perspectiva de la heterosemiosis músico-verbal descrita por González Martínez y la noción de “expansión” de Dalmonte, ya que permiten la comprensión de un mayor número de variantes propias del proceso de musicalización de un poema.

En cuanto a la segunda manifestación poético-musical considerada en este análisis como musicalización, esto es, la puesta en voz de un poema que forme parte de una composición musical, para su comprensión es posible recurrir a la descripción que entrega el estudioso Luis Bravo, quien indica:

En la *puesta en voz* se llevan a un primerísimo plano las múltiples posibilidades de representación fónica de un texto. Si bien los códigos paralingüísticos inciden como en cualquier forma de representación escénica [...] serán las elecciones rítmicas y las formas expresivas de la voz los elementos medulares de la puesta (2014, pp. 268-269).

Descripción que se complementa con los planteamientos de Ana María Porrúa, quien señala: “Lo que aparece en la puesta en voz (de textos que previamente fueron escritos) no es sólo el timbre, las cualidades fisiológicas de la voz, sino la tensión que ésta establece con el poema: puede mimarlo, apegarse a él o desplazarlo brutalmente” (2011, p. 152). También Alessandro Mistrorigo al indagar en el uso crítico de la voz de los poetas observa “un diálogo entre el texto y la voz del poeta, entre el poema y la manera de ser vocalizado por el autor” (2018, p. 10). Para efectos de este análisis, la puesta en voz estará situada dentro de una composición musical que la contenga, donde si bien el poema no es melodizado como en el primer caso descrito, sí es posible considerarla como una musicalización en cuanto la voz dialoga en su ejecución con la composición musical, adoptando en momentos específicos algunas cualidades expresivas que permiten considerarla formando una unidad con ella; por ejemplo, al mantener cierta velocidad específica para coincidir con la rítmica musical, acentuar con inflexiones de la voz ciertos clímax musicales o pronunciar ciertos pasajes textuales o algunas palabras específicas dentro de la tonalidad general de la composición musical.

Por último, para indagar en algunos aspectos clave del desarrollo y la evolución de las musicalizaciones de textos poéticos en Chile, he acotado el objeto de estudio tomando como referencia tres producciones de relevancia en el escenario músico-poético chileno: la musicalización del poema *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda, realizada por Los Jaivas (1981); el disco *Desiertos de amor* (2011) de Raúl Zurita junto al grupo González y Los Asistentes, y la

musicalización de poemas de Elicura Chihuailaf por el grupo Kalfu en su disco *Trawvn = ReUnión* (2017).

El criterio para seleccionar estas obras se basó en cuatro aspectos fundamentales. Primero, que la matriz textual proviniera de poetas consagrados en la tradición literaria chilena, para, de este modo, poner en discusión el concepto de canon literario frente al trabajo de musicalización. Segundo, que se tratara de discos que en su totalidad estuvieran dedicados a la musicalización de poesía de un mismo autor, lo que posibilita una mayor profundización en el análisis del proceso creativo de estas manifestaciones músico-poéticas y también de su posible dimensión crítica frente a las obras poéticas en las que está basada. Tercero, que los discos de musicalización escogidos se encontraran dentro del formato de la música popular masiva, que es el ámbito musical que este análisis pretende destacar distinguiéndolo de otros como la música docta, el *jazz* o el folclore, debido a que muchas de sus manifestaciones se desarrollan en zonas fronterizas a las prácticas canónicas, tanto de la música como de la poesía. Y cuarto, que las obras escogidas estuvieran en el marco temporal de 1980 a la actualidad, ya que fue al inicio de la década de los ochenta cuando comenzó a gestarse la iniciativa que dio origen a la musicalización de *Alturas de Macchu Picchu* de Neruda por parte de Los Jaivas. Dicho trabajo para este análisis constituye un punto de partida debido a que claramente representa un clímax en el desarrollo de las musicalizaciones de poesía en Chile.

Algunos aspectos claves en el desarrollo de las musicalizaciones de poesía en Chile

El primer aspecto a destacar para entender el panorama de las musicalizaciones de poesía en Chile es la ampliación y el desplazamiento de los estilos musicales en los cuales se articulan las obras que aquí se toman como referentes. Si bien es cierto que existen variadas musicalizaciones de poesía sobre el trabajo de diversos poetas chilenos (ya sean discos completos o poemas individuales musicalizados), al hacer el recorrido por los tres discos en estudio es posible plantear que ha habido un desplazamiento en los estilos musicales en que son ejecutadas las musicalizaciones, que va desde

lo docto y folclórico hasta la música popular masiva, principalmente, en los estilos rock y el pop.

Si se presta atención a algunas musicalizaciones basadas en la poesía de Neruda antes de la realizada por Los Jaivas, se puede observar con claridad este desplazamiento en los estilos musicales. Al respecto es posible destacar en Chile trabajos que han abordado con mayor o menor extensión la poesía del *Canto General* desde la música docta y folclórica, como los de Vicente Bianchi (1955) y el grupo Aparcoa (1970), respectivamente, y a nivel internacional el trabajo del compositor griego Mikis Theodorakis (1974) en el área docta. El cambio viene dado por la musicalización de Los Jaivas, ya que en su estilo musical este es un grupo que, si bien fusiona ritmos y sonoridades del folclore latinoamericano, también ha sido clasificado por la prensa musical y por algunos estudios críticos dentro de lo que sería el rock chileno. Algunos estudios representativos son *Frutos de país: Historia del rock chileno*, de Tito Escárate (1995); *La primavera terrestre: Cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*, de Fabio Salas (2003); *Se oyen los pasos: La historia de los primeros años del rock en Chile. Del beat y la psicodelia al folk rock (1964-1973)*, de Gonzalo Planet (2004), y *Prueba de sonido: Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*, de David Ponce (2008).

Por lo tanto, es posible apreciar que esta musicalización de la poesía de Neruda se enmarca en una fusión de estilos con una apertura hacia el rock. Esto se puede apreciar con claridad en algunas piezas del disco *Alturas de Macchu Picchu*, como “La poderosa muerte” y “Antigua América”, donde se alternan ritmos y sonoridades del folclore latinoamericano con el rock, o en “Águila sideral”, que muestra una marcada influencia del rock psicodélico. Sobre la composición de este disco y la diversidad de estilos y tópicos musicales que contiene, el estudioso Federico Eisner indica:

Los procesos y estrategias compositivas de Los Jaivas al musicalizar el poema “Alturas de Macchu Picchu”, estuvieron determinados por su campo cultural [...] dentro del cual produjeron un hecho musical total. Se trata de un proceso crítico e intersemiótico, a través del manejo de estilos, tópicos musicales y estrategias relacionales diversas, en las que el carácter canónico de Pablo Neruda y la operación de construcción del

lugar imaginario de Macchu Picchu fueron determinantes en su recepción (2017, pp. 17-18).

Luego, avanzando hacia la musicalización de la poesía de Raúl Zurita en el disco *Desiertos de amor* (2011) junto al grupo chileno González y Los Asistentes, se puede apreciar que este trabajo está plenamente realizado bajo los parámetros musicales del rock. Si bien el disco contiene diez piezas, las observaciones propuestas sobre esta obra están basadas en “Desiertos de amor 1”, “Desiertos de amor 2” y “Desiertos de amor 3” debido a la unidad y continuidad temática que poseen, ya que las tres son fragmentos del libro *Canto a su amor desaparecido*, de 1985.

Respecto a las características musicales de ese trabajo, se puede decir que las piezas del disco se construyen en su mayoría con un énfasis en las estructuras melódicas ejecutadas principalmente por guitarras eléctricas con efectos de distorsión, donde las dimensiones armónica y rítmica se subordinan al desarrollo melódico; además, la audición de las piezas evidencia una dinámica instrumental que apoya los énfasis semánticos del texto y los fonológicos de la voz, que dan lugar a distintos matices en cuanto a velocidad e intensidad de la ejecución instrumental. En esta obra la composición musical se aboca a generar climas específicos. Mediante el uso de reiteraciones en las secciones musicales crea una música envolvente con base en un movimiento circular y pensadamente repetitivo, siempre dentro del formato rock.

Si bien el trabajo de Los Jaivas marcó un cambio al propiciar un desplazamiento en las musicalizaciones de la poesía de Neruda desde lo docto y folclórico hacia el estilo rock, en el cual se asienta después la musicalización de la poesía de Raúl Zurita, otro cambio de relevancia es el que aporta la musicalización de la poesía del poeta mapuche Elicura Chihuailaf por el grupo Kalfu en su disco *Trawvn = ReUnión* (2017), que diversifica aún más la gama de estilos musicales con los cuales se llevan a cabo las musicalizaciones de poesía en Chile. En este disco, la selección de los poemas fue realizada por la dirección del grupo tomando como base distintos libros del poeta Chihuailaf; en su mayor parte, estos poemas se encuentran en dos de sus obras: *De sueños azules y contrasueños* (1995) y *Sueños de luna azul* (2008). En el disco, participan además algunos músicos invitados chilenos y mapuches,

a saber: Pancho Sazo, Manuel García, Francisca Valenzuela, Tata Barahona, Juan Ayala, Andrés Godoy, Kike Galdames, Nano Stern, Manuel Huerta, Joe Vasconcellos y las participaciones especiales del tenor lírico Pehuenche Miguel Ángel Pellao y de la cantora mapuche Beatriz Pichi Malen. Este carácter colectivo del disco implica que en su composición entre en juego la gran diversidad de estilos musicales en los que se desempeñan sus músicos invitados, por lo tanto, se puede afirmar que el disco tiene un carácter ecléctico que destaca por su versatilidad, ya que en él predominan esquemas composicionales de música-fusión donde confluyen ritmos cercanos al pop, al rock, sonoridades folclóricas e incluso *reggae* y murga.

De lo descrito hasta aquí también se desprende que, con el tiempo, las musicalizaciones de textos poéticos han propiciado un mayor vínculo entre la “alta cultura” y la “cultura de masas”¹ al llevar la poesía de estos autores de la tradición literaria hacia ámbitos como la música rock, pop y los diversos subgéneros de la música popular masiva, conectando así estas poesías con audiencias de gran alcance y diversidad, en contraste con el público más acotado que estas poesías tendrían en la cultura impresa al alero de los estudios literarios formales.²

Otro aspecto a destacar de estas tres musicalizaciones de poemas es el desplazamiento que ocurre en el involucramiento del autor/poeta en la musicalización. Se puede decir que existe un tránsito desde un rol pasivo del poeta en el producto musical hacia un rol totalmente activo. Si se observa en los antecedentes antes mencionados, que toman como referencia al *Canto General* previo al de Los Jaivas, si bien el mismo Neruda tuvo interacción con los musicalizadores en el trabajo previo a la composición musical, como ocurrió en los

¹ Desde la perspectiva de Fredric Jameson (1995), quien observa una frontera entre una cultura de élite y una cultura comercial o de masas en el contexto de la modernidad occidental, límite que tiende a desvanecerse en la postmodernidad.

² En un trabajo previo he desarrollado esta idea en profundidad al estudiar la musicalización de la poesía de Jorge Luis Borges por el músico Pedro Aznar, donde señalo “el carácter erudito que la tradición literaria le ha asignado a la literatura de Borges, que podemos relacionar con la alta cultura o cultura de elite, rompe aquí sus límites para mezclarse con la cultura popular, lo que se refleja en la versión musical que Aznar compone en función de estilos musicales tradicionales como el folclore y tan masivos como el pop y el rock”. (Meza, 2018, p. 37).

casos de Vicente Bianchi y el grupo Aparcoa (y en el trabajo de estos últimos se escucha una grabación de la voz del poeta recitando al inicio del disco), esta interacción no se plasma en las piezas musicales de manera significativa en lo sonoro o en lo compositivo. Por su parte, la versión de *Alturas de Macchu Picchu* de Los Jaivas no cuenta con ninguna evocación directa del poeta ya fallecido, a través de grabaciones o audios.

Ahora, saliendo de la poesía de Neruda y observando las otras dos obras en estudio, la situación da un giro considerable, puesto que en la musicalización que hace Kalfu de la poesía de Elicura Chihuilaf, el poeta mapuche entabla una estrecha relación con el grupo participando en presentaciones en vivo y conversatorios; además, en varias piezas musicales se insertan poemas recitados o fragmentos de ellos, ejecutados y grabados especialmente para las canciones por el mismo poeta, como ocurre, por ejemplo, en las canciones “El árbol de la ternura” y “Llueve en el poema”.

La concreción de este giro en el involucramiento del poeta en la musicalización de su obra se encuentra en el disco *Desiertos de amor* de Raúl Zurita, puesto que aquí es el propio poeta quien asume el rol protagónico en la voz declamando sus textos sobre los climas musicales ambientados por la banda González y Los Asistentes, lo que incluso permite concebir este disco como una extensión de su obra poética a través de la música. Esta incursión en la música desde la poesía ha sido una práctica sostenida en el tiempo por parte de Raúl Zurita, que aparte de la continua colaboración con el grupo González y Los Asistentes, incluso ha dado como resultado la conformación de una banda de rock propia llamada Unidad Popular.³

Otra característica destacable de estas tres musicalizaciones de poesía en Chile es que su trabajo se muestra cada vez más abarcador, pues se pasa de discos específicos de musicalización que forman parte de la discografía total de una banda, como en el caso de *Alturas de Macchu Picchu* de Los Jaivas, a la incursión del mismo autor en la musicalización de su poesía, como es el caso de Raúl Zurita, y luego

³ Este proyecto tuvo su debut el día 4 de noviembre de 2021 con un concierto en la Corporación Cultural Matucana 100, en Santiago de Chile.

a una banda que basa la totalidad de su producción en musicalizar la obra de un poeta. Este es el caso de Kalfu, pues hasta ahora toda su discografía, conformada por los discos *Cantata mapudungún* (2012), *Trawn = ReUnión* (2017), *La sangre grita (Vol. 1)* (2019) y *La sangre grita (Vol. 2)* (2021), está basada en el trabajo literario de Elicura Chihuailaf.

Dicho de otro modo, el primero es un disco de musicalización de poesía que figura como un caso específico dentro de la obra musical de una banda; el segundo es un proyecto poético-musical realizado por el mismo autor, y el tercero es un trabajo permanente de musicalización de obras de un mismo poeta por parte de una agrupación musical.

Por último, otro aspecto fundamental en la evolución de las musicalizaciones de poesía en Chile es el tránsito de ser consideradas solo como producciones artísticas a su conformación como objeto de estudio en el ámbito académico, tanto musical cuanto literario. Esto supone una mayor legitimación por parte de los estudios formales gracias al auge de constructos teóricos que centran su atención en manifestaciones artísticas que vinculan diversas disciplinas, como los estudios interartísticos y la intermedialidad.

Sobre la influencia de los estudios interartísticos en el campo literario y la apertura de este hacia el estudio de las relaciones entre literatura y otras artes, Claus Clüver plantea:

“Interarts Studies” has been a growing interdisciplinary area of the humanities, still dominated by investigations into the interrelations of literature and the other arts, but increasingly also involved with aspects of intermedial connections between the visual arts, music, dance, performance arts, theatre, film, and architecture, where the word plays only a subsidiary role, or none at all (2007, p. 20).

Para el caso de las musicalizaciones de textos poéticos, la definición de Clüver es bastante amplia, puesto que no todas las relaciones entre literatura y música implican el cruce entre los códigos semióticos de ambas disciplinas. Un ejemplo de esto son las relaciones temáticas donde en una obra literaria se hace referencia a una obra musical o viceversa, sin vincular los códigos semióticos propios de la disciplina aludida. Por el contrario, en el caso de una musicalización de poesía se puede observar un fenómeno de heterosemiosis (González Martínez, 2007), en el que el poema y la composición musical operan

en conjunto y originan una tercera realidad de naturaleza múltiple y autónoma. Esta especial naturaleza de la musicalización parece conectarse con más precisión con el concepto de intermedialidad, al ser una manifestación creativa que toma lugar en una zona que no se puede identificar de manera unívoca como literatura ni como música, sino como ambas y a la vez como un objeto de estudio autónomo limítrofe a las prácticas canónicas de cada disciplina. Sobre el concepto de intermedialidad, Irina Rajewsky señala:

Intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media. "Intermedial" therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from intramedial phenomena as well as from transmedial phenomena (2005, p. 46).

Como se puede observar, los estudios interartísticos y la intermedialidad constituyen un valioso aporte a los estudios sobre musicalizaciones de poesía provenientes de los estudios literarios, ya que permiten ampliar las perspectivas de análisis más allá de lo textual y concebir este tipo de obras poético-musicales como un objeto de estudio autónomo.

Relación con el canon y aportes de las musicalizaciones de poesía

Como ya se mencionó, las musicalizaciones de textos poéticos, además de manifestaciones artísticas, constituyen un objeto de estudio académico. Lo que, a la luz de la mayor notoriedad que han venido alcanzando actualmente como materia de investigación en los estudios literarios y musicológicos en Chile,⁴ implica que han tenido una mayor legitimación en el ámbito académico, situación que instala la discusión sobre la posición que ocupan las musicalizaciones de poesía y los estudios académicos resultantes de ellas frente a la noción de canon, en este caso, el canon literario, lo que en palabras de Enric Sullà se entendería de manera muy práctica como “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y

⁴ Al respecto cabe mencionar los estudios sobre este tema realizados en Chile por académicos como Felipe Cussen, Federico Eisner y Gabriel Meza.

comentadas” (1998, p. 11). Esto implica tomar en consideración cómo y quiénes definen las obras que ingresan al canon; al respecto, Sullà indica: “[E]sa lista es el resultado de un proceso de selección en el que han intervenido no tanto individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas. Por ello se puede postular una estrecha conexión entre el canon y el poder” (1998, p. 11). Situación que bien describe Walter Mignolo: “La formación y la transformación del canon están, por un lado, relacionadas con el poder y, por el otro, con la lengua oficial [...] donde poder y tradición se entienden como sinónimos” (1998, p. 268). Por otra parte, también cabe destacar cómo la noción de canon tiende a establecer una delimitación de los espacios de producción artística y también de las temáticas de los estudios literarios, en lo que André Lefevere denomina “una división concomitante entre formas ‘cultas’ y ‘populares’ de escribir sobre literatura” (1997, p. 15).

En cuanto al lugar que ocupan las musicalizaciones de textos poéticos frente al canon, una primera observación al respecto es que si bien estas muchas veces son realizadas tomando como base obras de autores canónicos como, por ejemplo, *Alturas de Macchu Picchu* de Neruda, el producto musical resultante, entendido como creación artística y también como reescritura musical de la obra poética a la que alude, no ha sido tomado en consideración por los estudios literarios como un objeto crítico de igual valor que la crítica literaria escrita. Al respecto, el académico Felipe Cussen plantea un sugerente interrogante: “¿por qué no incluir una musicalización en una lista de referencias, por qué no considerarla como una lectura crítica tanto o más compleja que un análisis filológico o una interpretación cargada de teoría literaria?” (2014, p. 81). Interrogante que apoya en los planteamientos de Ezra Pound sobre el tema: “Ezra Pound ya lo propuso. Dentro de las posibles categorías de la crítica, señaló que una de las más intensas era ‘[l]a crítica por vía musical, que significa sencillamente ponerle música a las palabras de un poeta’” (citado en Cussen, 2014, p. 81).

Una posible respuesta a este interrogante, a modo de hipótesis, es que la tradición literaria más purista puede presentar aún cierta resistencia para liberar a la poesía de los parámetros de la cultura escrita e impresa, ya que, según Mignolo, “la formación del canon

ocurre, generalmente, a nivel de las prácticas discursivas escritas/formales/académicas” (1998, p. 268). Situación que en el marco de la inespecificidad del arte contemporáneo origina una fricción con la innegable circulación de la poesía por otras vías -por ejemplo, las sonoras y visuales-, lo que Florencia Garramuño describe en términos de una “literatura fuera de sí”, definiéndola como “una literatura que se figura como parte del mundo e inmiscuida en él, y ya no como esfera independiente y autónoma [...] una literatura que parece proponerse para sí funciones extrínsecas al propio campo disciplinario” (2015, p. 45). Por ende, las musicalizaciones de textos poéticos (consideradas como posturas críticas), y también los estudios académicos sobre el tema, se podrían considerar dentro de los estudios literarios como prácticas aún fronterizas a las formas tradicionales de análisis de poesía, puesto que profundizan en las obras más allá de la dimensión textual explorando formas menos convencionales a las impuestas por la tradición literaria: las musicalizaciones evidenciando las potencialidades de la dimensión sonora de los poemas a través de la composición musical, brindando así un panorama mucho más amplio en cuanto a la comprensión del sentido global de los textos. Mientras que los estudios académicos provenientes del ámbito literario, al recurrir a otros constructos teóricos en busca de formulaciones que permitan sumar a la reflexión los aspectos musicales y sonoros que complementen el análisis textual intrínseco a la disciplina, como los ya mencionados estudios interartísticos, la intermedialidad, la intersemiótica, la semiótica musical y los estudios sobre la escucha.

A esto se le puede sumar lo que describe Felipe Cussen (2014) en cuanto al proceder de los compositores musicales con un actuar semejante al de los críticos literarios al momento de aproximarse a los poemas para su musicalización, reflexión que también pone en evidencia la fricción de este proceder con las maneras tradicionales, canónicas si se quiere, de ejercer la crítica:

En rigor, cuando un compositor se enfrenta a un texto que le atrae, actúa del mismo modo: seleccionando, analizando, eliminando, realzando o incluso reordenando sus componentes para dar curso a un nuevo sentido. El problema es que para la mayoría de los críticos literarios estas versiones solo suenan como una canción divertida y no algo más “serio”, quizás porque no tienen *abstract*, ni referencias ni notas al pie (Cussen, 2014, p. 81).

La mención al *abstract*, a las referencias y las notas al pie claramente hace surgir la discusión sobre la dominancia de la cultura escrita e impresa en cuanto a la manera de ejercer la crítica literaria, aludiendo también a las convenciones impuestas sobre la productividad académica, es decir, volviendo a Sullà y Mignolo, se evidencian las marcas de poder que intentan instalar formas “legítimas” tanto de ejercer la crítica como de sus vías de circulación. En suma, el planteamiento de fondo que Cussen busca instalar es que

Una sonorización o musicalización no es solamente una operación estética o un ejemplo de traducción intersemiótica, sino también otra forma de lectura crítica, que es necesario confrontar con aquellas que ya conocemos para descubrir nuevas dimensiones de una obra literaria (2014, pp. 81-82).

Para finalizar, cabe mencionar algunos aportes que en el caso de Chile las musicalizaciones de textos podrían representar, tanto para los estudios literarios como para el desarrollo artístico en general. En primer lugar, se puede observar un aporte hacia los mismos artistas puesto que si tomamos los ejemplos mencionados anteriormente: *Alturas de Macchu Picchu* de Los Jaivas, el disco *Desiertos de amor* de Raúl Zurita junto a González y Los Asistentes y la discografía del grupo Kalfu basada en la poesía de Elicura Chihuailaf, en los tres casos se expande el espectro de recepción de las obras de los poetas en los que se basan estos trabajos musicales, dado que, como se indicó en el apartado anterior, estas obras literarias son difundidas por otros medios (musicales, periodísticos, digitales) que implican un alcance de grandes audiencias más allá de los lectores “instruidos” en el campo de la literatura, que usualmente hacen su ingreso a estas obras desde la cultura impresa, es decir, desde la publicación de un libro. A su vez, los compositores musicales también ven ampliada su influencia en las audiencias debido a que, en el caso de los ejemplos dados, el carácter canónico de los poetas de quienes los músicos toman sus obras para ser musicalizadas, se presenta como un terreno fértil para una rápida y favorable acogida de estos discos por parte del público.

También esta relación entre poetas y músicos pone en evidencia lo que Jameson define como “el desvanecimiento [...] de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y

la llamada cultura comercial y de masas” (1995, p. 12). Hecho que claramente da lugar a un cruce entre las prácticas canónicas y no canónicas en el ámbito de los estudios académicos, donde prácticas que en su mayoría han sido percibidas como fronterizas al canon literario (el circular de la poesía a través de sonorizaciones, musicalizaciones, puesta en voz y *performance*, por citar algunos ejemplos) poco a poco van ganando terreno y legitimación en los estudios literarios más tradicionales.

En cuanto al aporte hacia el público general, se puede afirmar que las audiencias a través de las musicalizaciones son susceptibles de conectar con las obras literarias de las que surgen estos trabajos musicales, pudiendo interesarse en profundizar tanto en ellas como en la producción general de los poetas que han conocido mediante las versiones musicales de sus poemas.

Por último, en relación con el aporte de las musicalizaciones de textos poéticos a los estudios literarios, Felipe Cussen ya adelantaba que al ser consideradas como lecturas críticas de las obras poéticas en las que basan su trabajo musical, permiten descubrir nuevas dimensiones de esas obras literarias. Esto se podría explicar debido a que las musicalizaciones ponen en evidencia particularidades del poema que no resultan evidentes en el análisis estructural y estilístico del lenguaje del texto escrito, sino que al estar ubicadas en otros planos como el sonoro y musical, como también el afectivo y el psicológico a través del acto de escucha, permiten un entendimiento más profundo de estas obras, que claramente cumplen a cabalidad este propósito en el marco de una relación de complementariedad con los análisis textuales.

Dicho todo esto, cabe mencionar finalmente que en la actualidad en Chile, más allá de los modos de proceder dominantes impuestos por el canon literario en la práctica académica, la musicalización de textos poéticos es un fenómeno con la suficiente notoriedad y riqueza estética y crítica como para validar su estudio, ya que pone en diálogo las voces de distintos sectores participantes de las manifestaciones culturales: los poetas, los músicos, la prensa, los medios de comunicación, el público y la investigación académica.

Conclusiones

Para finalizar, se puede indicar que la naturaleza de las musicalizaciones de textos poéticos se presenta más compleja de lo aparente debido a su naturaleza múltiple que reúne los códigos semióticos, tanto de la literatura como de la música, pero creando un objeto autónomo. Esta unidad músico-verbal de las musicalizaciones se corresponde con el fenómeno descrito por la semiótica musical como heterosemiosis.

Por otra parte, para abordar su estudio desde el ámbito literario y abordar sus particularidades sonoras y compositivas de manera complementaria al análisis textual, resulta provechoso recurrir a otros constructos teóricos como los estudios interartísticos, la intermedialidad, la intersemiótica, la semiótica musical y los estudios sobre el fenómeno de la escucha.

En cuanto a las musicalizaciones de poesía en Chile, considerando los incipientes estudios literarios sobre el tema y a la luz del análisis de los tres ejemplos escogidos, se puede proponer, como una aproximación inicial a él, que existen algunos aspectos que pueden ser considerados claves en su evolución y desarrollo. Estos son: la ampliación y el desplazamiento de los estilos musicales desde lo docto y folclórico hacia la música popular masiva en formatos como el rock, el pop y la música fusión; el involucramiento activo del autor/poeta en el trabajo de musicalización desde un rol pasivo a uno activo; el tránsito de ser consideradas las musicalizaciones solo como una creación artística a su conformación como objeto de estudio en el ámbito académico; y el mayor alcance que en su desarrollo han adquirido al ir desde la producción de obras específicas dentro de la discografía de algunas bandas, como sucede con Los Jaivas, a la incorporación del mismo autor en la musicalización de su poesía, como es el caso de Raúl Zurita, y luego a bandas que han dedicado toda su producción a la musicalización de la obra de un poeta, como sucede con Kalfu y la poesía de Elicura Chihuailaf.

En cuanto a su relación con el canon se puede mencionar que, desde los estudios literarios, las musicalizaciones de poesía han sido consideradas mayoritariamente como creaciones artísticas

más vinculadas a la música y a los estudios musicológicos, por lo tanto, pueden ser concebidas como prácticas aún fronterizas a las formas tradicionales de análisis de poesía. Sin embargo, como lo han demostrado algunos estudios, es posible considerarlas como lecturas críticas de las obras poéticas a las que aluden, lo que abre nuevas formas de aproximarse a la poesía desde lo sonoro.

Por último, cabe señalar los aportes que en distintas direcciones brindan las musicalizaciones de textos poéticos. Hacia los creadores, la ampliación de sus audiencias y una acogida potencialmente más rápida y favorable por parte de estas. Hacia el público general, la fluida conexión con la literatura a través de la música, y hacia los estudios literarios un entendimiento más profundo y abarcador de obras, autores, corrientes y movimientos 

Referencias

- Alonso, S. (2001). *Música, literatura y semiosis*. Biblioteca Nueva.
- Bravo, L. (2014). Troveros orientales contemporáneos, nuevas escuchas y lecturas. *Badebec*, 7(4), 263-291. <http://hdl.handle.net/2133/15471>
- Chihuailaf, E. (2018 [2008]). *Sueños de luna azul y otros cantos*. Fundación Pablo Neruda.
- Chihuailaf, E. (2020 [1995]). *De sueños azules y contrasueños*. Editorial Universitaria.
- Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Estudios. En J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn & H. Führer (Eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 19-38). Intermedia Studies Press.
- Cussen, F. (2014). Canto VII de *Altazor*: lecturas críticas a través del sonido. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 29(2), 81-91. <https://www.jstor.org/stable/43490036>
- Dalmonte, R. (2002). El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía. En S. Alonso (Comp.), *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos* (pp. 93-115). Arco/Libros.

- Eisner, F. (2017). *Alturas de Macchu Picchu como hecho musical: Musicalización del poema como lectura crítica*. Fundación Pablo Neruda.
- Escárate, T. (1995). *Frutos de país: Historia del rock chileno*. FONDART-INJUV.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- González Martínez, J. M. (1999). *El sentido en la obra musical y literaria: Aproximación semiótica*. Universidad de Murcia.
- González Martínez, J. M. (2007). *Semiótica de la música vocal*. Universidad de Murcia.
- Jakobson, R. (1985). *Ensayos de lingüística general* (J. M. Pujol y J. Cabanes, Trads.). Planeta-Agostini.
- Jameson, F. (1995). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Kalfu. (2017). *Trawvn = ReUnión: Poesía musicalizada de Elicura Chihuailaf*. [CD]. Independiente.
- Lefevere, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* (M.ª C. África Vidal y R. Álvarez, Trads.). Ediciones Colegio de España.
- Los Jaivas. (1981). *Alturas de Macchu Picchu*. [CD]. SYM Chile.
- Meza, G. (2018). La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco *Caja de música* de Pedro Aznar. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 28(1), 30-40. <https://bit.ly/3FMLMOI>
- Mignolo, W. (1998). Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos? En E. Sullà (Comp.), *El canon literario* (pp. 237-270). Arco-Libros.
- Mistrorigo, A. (2018). *Phonodia: La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Edizioni Ca' Foscari.
- Neruda, P. (2020). *Canto General*. Seix Barral.
- Planet, G. (2004). *Se oyen los pasos: La historia de los primeros años del rock en Chile. Del beat y la psicodelia al folk rock (1964-1973)*. Beatguru Libros.

- Ponce, D. (2008). *Prueba de sonido: Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Ediciones B.
- Porrúa, A. M. (2011). *Caligrafía tonal: Ensayos sobre poesía*. Entropía.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Salas, F. (2003). *La primavera terrestre: Cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Editorial Cuarto Propio.
- Sullà, E. (Comp.). (1998). *El canon literario*. Arco-Libros.
- Ureña, J. C. (2015). Transmusicalidad poética: lecturas musicales del poema. *Hispanic Poetry Review*, 10(2), 80-98. <https://hpr-ojs-tamu.tdl.org/hpr/index.php/hpr/article/view/4>
- Zurita, R. y González y los Asistentes. (2011). *Desiertos de amor*. [CD]. JC Sáez Editores.
- Zurita, R. (2019). *Canto a su amor desaparecido*. Ediciones Universidad Diego Portales.