

Fernando García y Pablo Neruda, *América insurrecta*, 1962

La obra corresponde a una cantata basada en poemas del *Canto general* (1950) de Pablo Neruda para orquesta, coro y narrador. Está dedicada "A cuarenta años de lucha, 1922-1962" [del Partido Comunista de Chile] y fue estrenada en los conciertos sinfónicos del VIII Festival de Música Chilena de 1962, donde obtuvo mención honrosa y el más alto puntaje. También obtuvo premio de la Municipalidad de Santiago y del Taller 60 como la mejor obra chilena de 1962 (*RMCh*, 17/84: 89-91). Con posterioridad, Mikis Theodorakis escribió su propia versión del *Canto general*, utilizando más poemas de la obra de Neruda y estrenándola en Atenas en 1975.

En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile se conserva una grabación de la obra de García correspondiente al primer concierto de la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile en el Teatro Astor en 1963. La orquesta está dirigida por Víctor Tevah, con el Coro de la Universidad de Chile dirigido por Marco Dusi, actuando Hernán Würth como narrador. Esta grabación fue incluida en el segundo CD de *En busca de la música chilena* (2005).

América insurrecta es una obra de carácter heroico, con los textos de Neruda usados principalmente en forma hablada y rítmica, tanto por el narrador como por el coro. Como señala Carlos Riesco, García quiso presentar el texto de Neruda de la manera más comprensible, "de ahí que la composición adquiera un carácter de gran recitativo, con predominio de lo vertical en lo que atañe a la orquestación" (1963: 27).

La obra está escrita para una orquesta de tamaño moderado que destaca desde el comienzo la percusión y los bronces, relegando las cuerdas a un segundo plano. Para Jorge Martínez, es evidente un gusto de García por las amalgamas de colores, logrando una heterogeneidad tímbrica que caracterizará a toda la generación de los años sesenta. Esta predilección lo lleva a un verdadero preciosismo colorístico afirma Martínez (2003: 60), apreciación compartida por Riesco, quien destaca la fina elaboración de la orquestación y sus efectos sorprendidos y curiosos muy bien logrados (1963: 27).

América insurrecta está dividida en dos partes. La primera es dominada por un motivo descendente de cuatro notas, que queda al descubierto justo antes de la primera intervención del narrador: *Nuestra tierra, ancha tierra, soledades*. Hacia el medio minuto, comienza un gran crescendo por acumulación sobre un ostinato. En estos momentos de la obra, lo rítmico, lo obstinado y lo repetitivo establece zonas de mayor comprensibilidad para un público amplio, que es el convocado por la naturaleza de la obra.

En *América insurrecta* impera un lenguaje que absorbe y hace propias las adquisiciones de la vanguardia cosmopolita "pero que las vive desde un domicilio vernáculo y americano", señala Martínez (2003: 50). Esto se observa tanto por el tratamiento más bien polimodal que estos compositores realizan del serialismo, observa Martínez, como por la mutación de la tendencia secuencial y lineal de la forma musical consolidada en Darmstadt en formas cíclicas, de

espiral y de eterno retorno. Estos ciclos, continúa Martínez, descomponen el sentido lineal de la ortodoxia serial de relaciones de causalidad implícitas en la dislocación serialista, “para reinstalar una percepción del tiempo típicamente americana, cíclica y reiterativa, jamás igual y siempre similar.” (2003: 50)

La música es bastante receptiva de lo que dice el texto; los momentos en que el texto hace referencias al silencio o la soledad, hay una evidente disminución de la actividad orquestal, por ejemplo. En la referencia al galope de los caballos, la percusión se hace preponderante por un largo trecho, desembocando en el coro rítmico. El coro va a adquirir un claro protagonismo en la obra, dejando su formulación rítmica y empezando a cantar, claramente apoyado por los bronces, en grandes momentos climáticos que desembocan en el fin de la primera parte. Según el propio García, el apoyo de los bronces al coro fue realizada con el propósito de facilitar la participación de un coro que no fuera profesional, aumentando su llegada social (en Riesco, 1963: 27)

La segunda parte comienza con una referencia a la música mapuche a cargo de las trompetas reproduciendo las trutrukas y los timbales reproduciendo a los kultrunes y su característico pié rítmico yambo sincopado. Esto lleva nuevamente a la aparición del narrador. En la segunda parte, el narrador adquiere más protagonismo, con una porción más larga del poema de Neruda.

Según García, su versión de *El Canto General*, se adscribe a la estética del realismo socialista, esto es, “una actitud ética frente al arte, de lo que se deduce que hay que ser absolutamente consecuente con la época en que se vive.” El lenguaje musical usado debe ser directo, continúa García, que llegue a quienes la obra está dedicada. “Hay que terminar con el distanciamiento entre creadores y públicos que ayuda a transformar la música en lujo para unos pocos.” Si bien García señala que la técnica de composición empleada debe de estar de acuerdo con “los avances experimentados por la música”, está claro que al mismo tiempo el compositor facilita la llegada de ese lenguaje al gran público, mediante los gestos de apropiación, simplificación y mezcla con el sentido cíclico del tiempo antes descritos (en Riesco, 1963: 26).

Como señala Martínez, poner los frutos del arte al servicio de la expresión del pueblo no significa sólo hacerse portavoces de los dramas y denuncias, de los textos poéticos escogidos, “sino que requiere un empeño en la renovación y experimentación en las propias formas de ‘decir’ este compromiso.” De este modo, el clima estético generado por la edición de *Canto General* de Pablo Neruda detonará en el grupo de compositores de los años sesenta un nuevo sentimiento identitario y americanista. “Esta sensibilidad vernacular, telúrica, se convertirá en el espacio ideal de esa renovación lingüística y del compromiso sociopolítico.” (2003: 52) La poética de García adhiere a ese verbo americanista y lo desarrolla en cuatro dimensiones claras, concluye Martínez: “temporalidad cíclica, serialidad poco ortodoxa, timbre heterogéneo, y articulación del discurso rítmico en gestos más que motivos” (2003: 52).

Juan Pablo González

Referencias

"Crónica Orquesta Sinfónica de Chile", *Revista Musical Chilena*, 1963, 17/84: 89-91.

González, Juan Pablo y José Miguel Varas. 2005. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Publicaciones del Bicentenario y SCD.

Martínez Ulloa, Jorge. 2003. "Elementos analíticos de la obra musical de Fernando García" *Revista Musical Chilena*, 57/200: 48-69.

Riesco, Carlos. 1963. "Octavo festival de Música Chilena", *Revista Musical Chilena*, 17/83: 7-36.