

NERUDA Y MESSIAEN**Neruda and Messiaen****Autor:** Juan Daniel Cid Hidalgo¹**Filiación:** Universidad de Concepción, Concepción, Chile.**E-mail:** jdcid@udec.cl**RESUMEN²**

Las figuras enormes de Pablo Neruda y Olivier Messiaen, personajes cumbres del siglo XX en dos lenguas y dos disciplinas que fueron reinventadas a partir de su trabajo, nos convocan en un diálogo ornitológico que pretende realizar un recorrido por dos obras que, sin un conocimiento mutuo aparente, desarrollan un bellissimo ejercicio de apropiación estética disciplinaria de un mismo material. *Arte de pájaros* (1962-1965) y *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) son construcciones artísticas en cuya génesis se encuentra un estudio de campo sistemático en que la búsqueda, recolección y tratamiento del canto de las aves se (re)descubre y fija en obras cuyo esplendor sobrecoge.

Palabras clave: pájaros, nueva música, mimesis, realidad acústica, inventario, repertorio, ornitología, composición.

ABSTRACT

The enormous figures of Pablo Neruda and Olivier Messiaen, capital personages of the 20th century in two languages and two disciplines that were reinvented following their work, call us to an ornithological dialogue in an effort to trace a path between the two works. These artists, with no apparent mutual knowledge, develop a beautiful exercise of disciplinary appropriation of the same material. *Arte de pájaros* (1962-1965) and *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) are artistic constructions in whose very genesis we can find a study of an ample field of searching, recollection and treatment of the song of birds, (re)discovered and fixed in works whose splendor moves us.

Keywords: birds, new music, mimesis, acoustic reality, inventory, repertoire, ornithology, composition.

Listen to the birds.
They are great masters.
Paul Dukas

Señora, donde hay música
no puede haber cosa mala.
Sancho (*Don Quijote*)

Suena el Bolero, de Ravel. Y suena,
Suena el Bolero, de Ravel. Va y viene
El son, el son sonoro del Bolero. Viene
Y va el Bolero, de Ravel. Y suena.

Y va, vibrando, acentuando, fiel
A sí mismo, insistiendo: sube, suena,
Sube, sube, el Bolero, de Ravel.
Blas de Otero

La justificación de un acercamiento poético musical cruzado entre *Arte de pájaros* y *Catalogue d'oiseaux* ((Las citas en adelante corresponden a *Arte de pájaros* de Pablo Neruda, en la edición de Hernán Loyola, y *Catalogue d'oiseaux* de Olivier Messiaen en la versión interpretada por Anatol Ugorski en piano.)), no se basa exclusivamente en el evidente material de trabajo de ambas obras, sino también en la profunda cercanía entre música y literatura. El primer recuerdo de esta relación, imagen atávica si se nos permite señalarlo, es aquel que registra el nacimiento de la convención musical por excelencia y que tiene como protagonista a Guido d'Arezzo (990-1050), quien derivó del comienzo de cada verso de un himno a San Juan Bautista, los nombres para indicar los sonidos de la escala musical que hoy conocemos: "Ut quaent laxis/ resonare fibras/ mira gestorum/ famuli tourum/ solve poluti/ labi reatum/ Sancte Ioanis". El resultado: ut (do), re, mi, fa, sol, la; la séptima nota (si) sería agregada con posterioridad.

Siglos antes, Platón (*República* III y X) reconoció elementos comunes en ambas disciplinas que los acompañarían casi indefinidamente. Camotti y Ruiz Tarazona en su *Historia de la música* describen como sigue el problema expuesto:

El término griego del cual se deriva el nombre de "música", *mousiké*, definía, todavía en el siglo IV a.C. no sólo el arte de los sonidos, sino también la poesía y la danza, es decir, los medios de transmisión de una cultura que, hasta finales del siglo IV a.C. fue esencialmente oral, una cultura que se manifestaba y se difundía a través de ejecuciones públicas en las cuales no sólo la palabra sino también la melodía y el gesto tenían una función determinante. (5)

Fue recién durante el vertiginoso siglo XVIII que se produce la independencia del arte musical, que pasó de servir a los "fines estéticos" de las artes mayores o por lo menos más consagradas (la literatura, por ejemplo) a transformarse en una disciplina artística diferenciada ((En *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, el Dr. John Neubauer, profesor de la Universidad de Amsterdam especialista en Romanticismo, Teoría Literaria Contemporánea y Literatura y Música, expone pormenorizadamente los factores que determinaron el cambio de paradigma en la percepción de la actividad musical producido durante el romanticismo a partir de la reflexión sobre música y matemáticas, música y pasión y el problema de la imitación en la estética musical.)).

Las siguientes páginas que intentan hacer dialogar las producciones de un poeta y un músico pretenden realizar un ejercicio que ponga el acento en la conformación de una obra cuyos componentes, aún siendo los mismos, se transforman en objetos notables, no solamente desde las posibilidades inherentes de cada disciplina, sino que desde una particular manera de relacionarse con los materiales dispuestos por la *natura sonoris*.

Marco y antecedentes generales

Distintos son los afluentes de la música culta contemporánea o nueva música, o música clásica contemporánea. Desde vertientes experimentales y tendencias innovadoras como el dodecafonismo, el serialismo integral, la atonalidad, pasando por la música concreta, hasta la música electrónica, el minimalismo y la estocástica conforman un amplio espectro de posibilidades de trabajo y producción de obra. Todas estas manifestaciones basadas, en principio, en aspectos de extrema complejidad técnica, llegan a renovar un panorama más bien anquilosado, sosteniendo como finalidad la producción de obras que no sólo superen la estrechez propiciada por la tiranía de la tonalidad y la armonía sino que incorpore la posibilidad que este ejercicio productor da para eliminar las fronteras canónicas de composición y elección de materiales. Junto a ello se manifiesta el interés por remecer e incomodar al taciturno espectador melómano “acostumbrado” (o domesticado) a oír las composiciones de una manera ordenada y progresiva desde la más pura y sincera emotividad. En cambio, la experiencia de la nueva música si bien se justifica a partir de un componente emotivo, da lado a una dimensión racional acentuada, en algunos casos, al extremo. Con la incorporación de este componente por parte del auditor/espectador, el arte musical se revitaliza sustantivamente, vale decir, la racionalidad y escepticismo del nuevo auditor favorece un nivel de agenciamiento distinto con la obra musical que ha entrado en franca descomposición y molecularización. Esto último, a grosso modo, porque la música nueva puntualiza su trabajo en dos zonas que explicarían el divorcio con la noción de música dominante: sonidos naturales/creación artificial de nuevos sonidos ((En este sentido la configuración de un lenguaje musical diferenciado pasa fundamentalmente por la incorporar y liberar los sonidos naturales del espacio cotidiano para prestigiarlos e incorporarlos como un material más disponible para componer. Por otro lado, la creación de nuevos sonidos supone el arribo en plenitud de instrumental tecnológico de avanzada (ondas Martenot, piano preparado, sintetizadores, etc. a comienzos del siglo XX; y música en ordenadores hasta aspas de helicópteros a fines del XX y comienzos del XXI). Ambas líneas de trabajo pretenden remecer los cimientos mismos de la forma de concebir la música. Arnold Schönberg, padre y antecedente ineludible de la nueva música, percibe algunas líneas que proyectan avances sustantivos en la concepción musical cuando sostiene que las disonancias son tan naturales como las consonancias, idea que lo lleva a establecer que la tonalidad es una convención y como tal puede ser sustituida por otra.)).

La nueva música ofrece situaciones y oportunidades al auditor/espectador (“oyente comodón” diría Adorno en *Prismas*) que la música tradicional no es capaz de generar, fundamentalmente porque el auditor es guiado de la mano, siguiendo un recorrido previamente trazado y conocido a través de la exposición de los temas, su desarrollo, ritornellos, variaciones, codas, contrapuntos, recapitulaciones parciales o totales al interior de la obra. En un gran número de composiciones de música nueva el auditor se enfrenta a un campo de posibilidades que lo obliga a abandonar su confortable y placentera posición de simple auditor/observador, para transformarse en actor, participante y, en muchos casos,

“co-creador” de la obra musical. El mismo Adorno subraya que en este nuevo escenario al espectador se “le atribuye una praxis en vez de una mera contemplación” (158). Basta con recordar la célebre “4’ 33”” (1952) de John Cage para comprender con exactitud el rol del espectador/auditor en la configuración del discurso musical nuevo.

Esta nueva actitud de la música del siglo XX plantea, entonces, una agresión a la convención musical basada en el principio de armonía y tonalidad, cuyas leyes combinatorias, por cierto, han testamentado innumerables hitos en los diferentes períodos histórico musicales, escuelas, tendencias y grupos. Claude Lévi-Strauss ((Claude Lévi-Strauss en distintos textos ha dejado entrever su interés por la música, incluso en cuanto “compositor” de la primera parte de su tetralogía de las *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido* en que a cada una de sus partes le asigna el nombre de una forma musical: obertura, sonata, sinfonía, fuga, cantata.)), el destacado antropólogo francés fallecido en 2009, en *Mirar, escuchar, leer* ejemplifica certeramente la proposición expuesta cuando señala:

Durante una conversación con Wagner, Rossini dijo, según el testigo que la contó: “¿Quién podría precisar, ante una orquesta desencadenada, la diferencia de descripción entre una tempestad, un motín, un incendio...? ¡No salimos de la convención!”. Habrá que concederle que un oyente no avisado no podría saber que se trata del mar en la obra de Debussy o en la obertura de *El holandés errante*: hace falta un título. Pero una vez conocido ese título, al escuchar *El mar* de Debussy, lo vemos, mientras que al escuchar *El holandés errante* percibimos su olor”. (95)

La obra musical nueva asume las características de una constelación ((Regularmente se recurre al siguiente ejemplo para explicar, con cierto nivel de abstracción, el quehacer de la música nueva. La Osa Mayor, como sabemos, no existe como dibujo concreto, pero es posible visualizarla si creamos una relación entre la serie de estrellas que integran esa constelación. No obstante, debemos señalar que una constelación es precisamente un campo de posibilidades y no la totalidad indiferenciada de ellas. Un ejemplo más. Haciendo una analogía con la música tradicional podemos recordar aquellos juegos infantiles en que la persona enfrenta una hoja llena de puntos aislados pero numerados. Con esta metodología, llamada “secuencia lógica”, se trabaja y refuerza el razonamiento lógico-matemático de niños en etapa pre-escolar pero que ya han adquirido el concepto, la idea de número. En ella, el “jugador” actúa uniendo los puntos numerados en la correcta correlación indicada luego de lo cual aparece la única forma posible. Este resultado es producto de un seguimiento estricto del mapa. En el caso de la música nueva, siguiendo con la misma analogía, la hoja y los puntos son los mismos pero estos últimos se encuentran sin numerar, con ello el jugador asume con absoluta libertad unir los puntos a su propio arbitrio, creando así una figura extraída del campo de posibilidades que los puntos en la hoja plantean. De esta manera se abre la obra, una multiplicidad que en la música selecta canónica tal como se nos presenta e impone, está, en el mejor de los casos, limitada y restringida. En síntesis, la nueva obra musical ya no se encuentra enmarcada por la conducta autoritaria de presentación/contemplación, sino que entra en el juego experimentación/transformación.)), a partir de la Segunda Guerra Mundial, etapa de especial esplendor debido a la sucesión de una serie de técnicas y métodos compositivos que “han transformado en poco tiempo no sólo la función de la obra musical, sino también su naturaleza” (Albert 116). Para Roger Nichols, investigador y escritor inglés de *Cambridge Music Handbooks*, en cambio, “la lengua de la música se encontraba en un estado de

transición por no decir confusión” (8). Inmediatamente después de la aparición del serialismo, la música concreta y electrónica emergen como bases de un nuevo paradigma que rejuvenece el texto musical, con lo cual la música clásica renueva su material y formas de organización ((Recomendamos la lectura acuciosa del Capítulo I: “Maestría y oficio” (17-87) en *Puntos de Referencia* de Pierre Boulez, texto fundamental para la comprensión técnica y analítica de los principios de la nueva música, como para conocer el pensamiento de una de las figuras más sobresalientes e influyentes que ha dado la historia de la música.)).

Los objetos, producto de la poiesis musical y literaria, generados por el maestro y el vate, son ejercicios de apropiación de la realidad tamizadas por el quehacer particular disciplinario de cada uno de ellos, exploraciones que han develado una zona de interacción entre aves y hombres, entre cielo y tierra. Messiaen y Neruda, ornitólogos aventajados, formados en el mundo de las aves desde la infancia –gracias a su permanente contacto con el mundo natural– incorporaron a estos seres en su biografía como en su catálogo de obra fuera de serie testamentada al siglo XXI. El trabajo con la realidad material y acústica de las aves, así como la experimentación con ella no puede si no devenir productividad, obras en que se despliegan libremente, cargadas y sobresignificadas, las aves que interpelan a los sujetos que dialogan con ellas sin privilegios ni estaturas discursivas de superioridad.

Olivier Messiaen: el inventario ornitológico

La obra del maestro francés Olivier Messiaen (1908-1992), personaje decisivo en el desarrollo de múltiples generaciones de músicos, fundamentalmente por su labor pedagógica e influyente vitalidad y pasión por la búsqueda de nuevos rumbos en el arte musical, transita firmemente por las variadas y experimentales formas que va asumiendo la música a mediados del siglo XX, eso sí, no sólo como cultor e instigador de tales o cuales formas musicales, sino como maestro severo, pero no por eso menos diligente al momento de incentivar a sus discípulos en la búsqueda y exploración de sus propios descubrimientos teóricos y técnicos ((Basta con recordar que por sus cursos pasaron y se formaron Philip Glass, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Pierre Henry, etc., todas figuras que aportarían decisivas líneas de desarrollo a la música del siglo XX.)).

La seducción por el canto de las aves llega, en el caso del maestro francés, como una revelación mística de tal magnitud que se ve obligado a subordinar todas sus competencias y conocimientos disciplinarios bajo la fastuosidad y el embeleso del canto de los pájaros quienes lo acompañarán en toda su producción artística y vital. En este sentido concentra aquella ancestral inquietud del hombre por el mundo aéreo y por sus habitantes, cuya admiración se remonta prácticamente a los comienzos de nuestra vida en común. Desde el principio se han cifrado en ellos ciertos atributos de orden divino, acotados fundamentalmente a sus posibilidades profético/adivinatorias. Mientras en oriente llegaban a suponer que en sus cuerpos moran almas de antiguos dioses, los griegos sostenían que obedecían fácilmente al mandato divino de transmitir y revelar sus designios a los otros seres, por su cercanía con el aire y el cielo. Para Chevalier y Gheerbrant “El vuelo predispone a los pájaros para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra” (154) con lo que podemos comprender la función de enlace y puente entre estas dos conciencias vitales.

Tal era la importancia del mundo ornitológico que a los dioses se les vinculaba con un ave: Júpiter, el águila; a Atenea, la lechuza; a Apolo, el cuervo; a Diana, la corza, etc. Los designios particulares de los dioses eran susceptibles de ser interpretados a partir de su canto, acto que llamaron ornitomanía (*órnis*, *órnithos*, pájaro; y *manteia*, adivinación). Plutarco confirma esta idea cuando señala que:

los pájaros, gracias a la rapidez de su vuelo, a su órgano visual tan perspicaz y a la cuidadosa atención con que observan cuanto hiere su imaginación, son instrumentos puestos al servicio de los dioses, que les sugieren determinados cantos, arrullos y sonidos. A veces los tiene como suspendidos en el espacio; otras veces los lanzan con la rapidez del viento para impedir que los hombres realicen ciertos actos o voluntades, o para decidirles a llevarlos a cabo, razón por la cual llamó Eurípides mensajeros de los dioses a las aves. (ctdo. en *Enciclopedia Universal...* 569)

Porfirio afirma que las aves se encuentran por sobre los hombres ya que ellas pueden interpretar mejor la voluntad de los dioses ((Resulta curioso descubrir que los escritores de la antigüedad conceden una gran importancia a la capacidad de las aves de rapiña (*oionos*) para revelar a los seres humanos los designios de los dioses, quienes prefieren a estas aves porque son solitarias y carnívoras, debemos recordar que creían en las virtudes mágicas de la sangre absorbida de las entrañas de sus víctimas devoradas, al decir de los griegos esto aumentaba con mucho su poder de adivinación.)). Messiaen incorpora como nadie toda esta carga simbólica, sin embargo, el tratamiento que hace en algunas ocasiones subvierte, resignifica y amplía sus proyecciones. “But before Messiaen, no composer ever dreamt of making birdsong a primary material of his art. It is perhaps important to explain, before looking in some detail at the ‘how’ of his birdsong technique, some of the reasons ‘why’” (Nichols 5).

En *Catalogue d’oiseaux*, obra escrita entre 1956 y 1958, se despliega magistralmente su admiración y fascinación por el canto de las aves. En ella oímos trece piezas repartidas en siete libros donde se exhiben uno o más pájaros de cada una de las provincias francesas, junto a sus compañeros de hábitat cantando en contrapunto. En este sentido la audición de este ciclo de composiciones para piano puede ser percibido como un intento de creación, a la usanza del Génesis bíblico, de una conciencia alterna a la del hombre. Las aves, en su lengua, también fueron testigos de la creación del mundo, y ahora somos nosotros, los vertebrados mayores, los testigos de la ascensión de estos compañeros de viaje. A través de su canto se nos han revelado como existentes y portadores de un saber con los mismos prestigios del saber humano.

De este modo el maestro Messiaen maravillado por la belleza, complejidad, delicadeza y variedad ((Roger Nichols, en el texto citado anteriormente, recuerda el aprecio que el compositor tenía por las aves y lo que éste señaló en una entrevista radial a principios de 1958: “... then I would say that a birds is a symbol of liberty... Despite my profound admiration for the folksongs of the world, I do not believe that you can find in any human music, however inspired, melodies and rhythms which possess the sovereign liberty of birdsong” (Nichols 5).)) de esta materia natural –caracterizada por una tendencia a la repetición y a breves ostinatos–, deja de lado las preocupaciones formales propias de una época convulsionada como la que vivió para dedicarse al estudio de los misterios del canto de las aves. Los resultados de sus estudios quedan inscritos en sus composiciones, por ejemplo, el proceso exploratorio del hábitat en *Le chocard des Alpes*, el gusto por el juego

en *Le merle bleu*, *La Rousserolle effarvatte* y en especial en *La buse variable*. La audición de estas composiciones, de estas traducciones del canto de las aves nos ha desplazado a un paisaje nuevo y virtual donde sí es posible la diferencia.

Este relato sonoro, pletórico de colorido y luminosidad, desarrollado al cabo de 30 años de trabajo de campo amparado en una fe religiosa militante, forja el retrato de un canto desprovisto de egoísmo, de una expresión musical limpia, auténtica y despojada de aquella ambición humana que encierra, cerca y clasifica toda acción alrededor de individualismos inoficiosos. En sus composiciones reconocemos cómo las aves revolotean, juegan, se enojan, se aman y vuelan libremente como flechas capaces de cambiar rumbo no importando el blanco o el punto de llegada. Lo que importa es el acto de planear, ni la salida ni la llegada, solamente planear.

El compositor de *Turangalila* y *Quatour pour la fin du temps* genera en su contacto de campo permanente con las aves una metodología de traducción impresionista del canto a clave musical reconocible.

Los pájaros cantan en un registro muy agudo, y con unos intervalos muy pequeños. Pero al tocar su música con nuestros instrumentos no queda más remedio que escribir sonidos más graves, frecuentemente una o dos octavas, y con intervalos más grandes. Aún así, mi escritura musical de su canto es absolutamente veraz . . . Hago esa transcripción para acomodar la música al oído humano. (en Mille)

Messiaen, entonces, notifica el canto de los pájaros de tal manera que esos sonidos formen sistema a partir de una experiencia y agenciamiento individual sobre la duración, la intensidad, el timbre, el color, etc. del trinar de las aves. “Yo ni soy fotógrafo ni me gustan las grabadoras, prefiero escribir. Y lo que escribo es el canto del pájaro tal como yo lo oigo. No es el pájaro ‘objetivo’, como tal, sino una transcripción, tal como un pintor de paisajes no hace fotografías de los paisajes sino que da su “impresión” de ellos” (en Mille).

El canto de las aves, material primero y último de la obra, pulveriza el racionalizado proceso canónico de elección de materiales para la creación musical, dicha elección eleva el canto de los pájaros a una categoría similar a la del acto comunicativo del hombre, fonéticamente distinto por cierto, pero consagrado no solamente a la interacción entre seres terrenos sino también como vehículo de loor al creador ((No podemos olvidar la enorme influencia del catolicismo en la obra messiaeniana. Desde la más temprana edad Olivier Messiaen practicó un catolicismo inquebrantable, afán sólo comparable a su interés por la ornitología, dominios ambos que lo acompañaría durante toda su vida y que serían, prácticamente sus únicos temas. Es por esto que la crítica especializada ha insistido tanto en el propósito evangélico de su trabajo y en sus proyecciones, básicamente, evidenciar, mostrar, exhibir los “aspectos maravillosos de la fe” (Hill) a partir de la música griega antigua, ritmos del siglo XX, algunos elementos exóticos de Europa e India del siglo XIII, la armonía romántica, la percusión indonesia, la utilización de instrumentos electrónicos (Ondas Martenot) y, por supuesto el canto de las aves. Algunas de sus obras más relevantes confirman con creces esta preocupación religiosa del compositor nacido en Avignon: la ópera *Saint Francois D'Assise* (1975-1983); las obras orquestales *Le banquet Eucharistique* (1928), *Hymne au Saint Sacrement* (1932), *L'Ascension* (1933), *Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum* (1963); las obras vocales *O Sacrum convivium* (1937), *Chants de Terre et de Ciel* (1938), *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (1943-44), *La transfiguration de*

Notre Seigneur Jésus-Christ (1965-69), las obras de cámara, *Quatour pour la fin du temps* (1940-41), las obras para órgano *Le banquet céleste* (1928), *Diptyque Essai sur la vie terrestre et L'Éternité Bienheureux* (1930), *La nativité du Seigneur* (1935), *Messe de la Pentecoste* (1949), *Meditations sur le Mystère de la Sainte Trinité 1-9* (1969), las obras para piano, *Visions de L'Amen* (1943), *Vingt regards sur L'Enfant-Jésus* (1944), entre otras innumerables obras.)). El proyecto para terminar con el binarismo hombre/animal (ave) y los prestigios racionales de uno y otro queda de manifiesto en la importancia que el compositor le da a nuestros alados compañeros: "Antes que el hombre estuviera afinado en la tierra estuvieron los pájaros (llevaban cientos de años cantando) quienes crearon las escalas cromáticas y diatónicas" (en Mille).

El Maestro francés instala este corpus de obras en una lógica subversiva al igual que los movimientos de ultranza artística justificaron su quehacer pensando el fenómeno artístico (plástico, musical, teatral, etc.) fuera de los espacios instituidos y sacralizados para ello. De esta forma la serie de obras que reúne *Catalogue d'oiseaux* se inserta en esta lógica que pretende traspasar los límites de la sala de conciertos o los music halls, tanto por el material mismo de la composición como por las reacciones esperadas en los espectadores.

El amor por la música primigenia, aquella silente reverberancia del viento en los árboles, las olas del mar, el timbre de las gotas de agua y el trinar de las aves, desplaza cualquier otro interés disciplinario que no sea exhibir un convencimiento: la comprensión del mundo mejora significativamente si oímos las voces del paisaje, las voces ancestrales: "In my hours of gloom, when I am suddenly aware of my own futility . . . what is left to me, but to seek out the true, lost face of music somewhere off in the forest, in the fields, in the mountains or on the seashore, among the birds" (ctdo. en Sherlaw Johnson 117).

Arte de pájaros. Los inventores de la música

La relación de Pablo Neruda con el mundo natural y ornitológico es susceptible de ser rastreada prácticamente en toda su extensa producción poética, sin embargo, *Arte de pájaros* (1966) parece ser el texto en que con mayor acuciosidad proyecta sus descubrimientos y las posibilidades que estos seres celestes ofrecen para configurar un trabajo que articule su espesor signico en dimensiones humanas particulares.

En *Confieso que he vivido* (1974) el poeta declara "El oficio de poeta es, en gran parte, pajarear" (346), concepto que conjuga al menos dos acepciones: cazar pájaros (fijarlos en la letra) y vagar distraídamente (trabajo de campo). Dicha confesión ilumina una zona de enorme interés para quien desee adentrarse en el universo de las aves en la producción nerudiana.

Arte de pájaros es un texto que privilegia la estructura de inventario, registro, lista, taxonomía, un inventario poético, un repertorio poético que incluye dos series de elementos: pajarintos y pajarantes, alternados por tres textos: "Migración", "Intermedio" (más 15 poemas) y "Epílogo". Con ello logra exhibir a "los inventores azules de la música" (77) de dos maneras contrapuestas, a modo de programa poético: una vertiente "seria" basada en el registro natural de los pájaros ("Pajarintos") y una "lúdica" en que se explora la dimensión humana de la relación con ellas, como ha señalado Hernán Loyola "los pajarantes cifraban figuras del mundo personal del poeta" (8). En esta sección las aves antropomorfizadas develan ciertas características de individuos reales (Acario Cotapos, Jorge Sanhueza, Matilde Urrutia, etc.) que se cruzan con atributos particulares de unas u otras aves. Ambas secciones se encuentran interrumpidas (mediatizadas) por la sección "Intermedio" en que

bellamente se produce el cruce de un dominio a otro con lo que se configuran ambos como cifra de la idea de nación. “Y sigue el zorzal su camino/ pisando su delicadeza/ el cuerpo fragante de Chile” (“Zorzal”, 64).

Creemos que de esta manera el texto planifica su desarrollo tendiente al descubrimiento de un saber, fundamentalmente porque el trabajo con las aves se nos va presentando como un intento de adivinación a través, no sólo del canto de los pájaros (ornitomanía) sino a través del sistemático despliegue e intensificación de distintas dimensiones de las aves en cuanto signo. En la última estrofa de “Tenca” leemos: “Juro aprender cuanto profesas:/ saber cruzar como una flecha,/ estudiar las secretas sílabas/ del aire libre y de las hojas,/ cantar con el agua y la tierra/ y establecer en el silencio/ una cátedra cristalina” (60).

Lentamente el poemario despliega algunas de las ideas fuerza que justifican la especulación desde la ornitología. La idea de nación, por ejemplo, la confirma el texto de ingreso a *Confieso que he vivido*: “un pájaro de la selva cruza, aletea, se detiene sobre los sombríos ramajes y luego desde su escondite suena como un oboe . . . Es un mundo vertical: una nación de pájaros, una muchedumbre de hojas” (13), y “Algo sobre mi poesía y mi vida” (1954) ((En este texto reconoce como fuente de consulta el *Libro de las aves de Chile*, y a propósito de él apunta: “Antes de dejar atrás el *Canto General* no quiero olvidar otro libro de consulta, uno de los que más me sirvieron: es el libro *Las aves de Chile*, de los señores J. D. Goodall, A. W. Johnson, Dr. R. A. Philippi B., publicado sólo el año 1951. Conozco pocos libros tan hermosos sobre un país como éste” (Loyola 9)). La construcción de un pueblo, de una nación fresca y natural pareciera emerger en este lúcido inventario ofrecido como una “activa acción de amor”.

La traducción de esa lengua a partir de una memoria experiencial, al igual que Messiaen, es una constante en el desarrollo de la escritura del poeta. El contacto y sintonía logrado con ese material móvil y enérgico es de tal magnitud que la traducción a que aludimos logra una fluidez incomparable y develadora de la música de las aves, el forraje y los olores del campo. José Miguel Ibáñez Langlois en *Rilke, Pound, Neruda. Tres claves de la poesía contemporánea* ((En este volumen encontramos “La maestría nerudiana” (184-189) un texto breve en que el crítico logra percibir un grado de equivalencia entre la experiencia y el lenguaje que la nombra. “Palabra y sonido juntamente nos dan la sensación de temblor de las hojas . . . , como si el jilguero que introduce fuera una hoja más del temblor del follaje” (185). Más adelante será aún más categórico “Toda gran poesía identifica una experiencia humana al lenguaje que la recrea cabalmente. La identificación puede producirse entre los distintos elementos de la experiencia –sensación, sentimiento, idea- y los distintos elementos del lenguaje –sonidos, imagen, concepto-” (187). De esta manera, entonces, Neruda de *Arte de pájaros* nos revela una experiencia de reconocimiento multimedial del canto de las aves que va conformando, junto a nuestro canto, una casa celeste.)) señala a este propósito:

Esa proverbial maestría, artesanía, arquitectura interior del poderoso lenguaje nerudiano, que encuentra a cada paso la palabra exacta, tanto por su sonoridad como por su carga imaginativa, para recrear ese elemento de la experiencia que prima ampliamente en el mundo de nuestro autor: la sensación, la percepción primaria del universo físico a través de la sensibilidad, del ojo y del oído, del tacto mismo, tan importante en otros poemas suyos. (188)

La capacidad del vate para comprender el lenguaje de las aves, acto anterior a la traducción y cifrado de esta comunicación en la lengua de la poesía, manifiesta la suficiencia del poeta para penetrar en la lógica del lenguaje celeste (Chevalier y Gheerbrant 155) del cual se ha hecho deudor a lo largo de su extensa obra. “Pájaro a pájaro conocí la tierra” (77) señala en uno de los últimos versos de *Arte de pájaros*, de esta manera cierra el programa del texto iniciado con “Migración”, en que la voz poética explicita su labor en adelante (“busco,/ interrogo, trabajo, acecho, aguardo”). El poeta confecciona una bitácora “Era un ángulo de aves/ dirigidas/ . . . era la devorante rectitud/ de una flecha evidente/ . . . Yo me empeñé en mirar hasta perder/ los ojos y no he visto/ sino el orden del vuelo,/ la multitud del ala contra el viento:/ vi la serenidad multiplicada/ por aquel hemisferio transparente/ cruzado por la oscura decisión/ de aquellas aves en el firmamento”. Estos pájaros que dibujan en el firmamento “victorias triangulares” comienzan a develar (se) la vida en una celebración no exenta de vicisitudes “crueldad contra crueldad la propia luz/ y a contraviento y contratar”. La vida resiste y permanece, a pesar de la tormenta y la alegría, a pesar del nacimiento y del ocaso, a pesar de los humanos y de las aves.

Señalábamos arriba lo significativo de la actividad de “pajarero” del poeta a quien le fue revelado, por los pájaros, el futuro, susurrado al oído el porvenir, aquel propagado al viento a través de su hermoso canto que no discrimina ni género ni virtud ni razón para entregar su regalo. Esta es la traducción que el poeta hace del canto de las aves, es esta la revelación, principio y final de su ornitología.

La revelación del saber de las aves no pasa por una justificación evangélica de comunión sino más bien por un alegato insistente de reparación de los puentes caídos entre los seres que habitamos el mismo hogar. La última estrofa del texto reconoce lealmente y a viva voz la intencionalidad del viaje por terminar “Yo, poeta/ popular, provinciano, pajarero,/ fui por el mundo buscando la vida:/ pájaro a pájaro conocí la tierra:/ reconocí donde volaba el fuego:/ la precipitación de la energía/ y mi desinterés quedó premiado/ porque aunque nadie me pagó por eso/ recibí aquellas alas en el alma/ y la inmovilidad no me detuvo” (77). El viaje de reconocimiento del poeta queda plasmado en las imágenes que construye en la sección “Pajarintos”: “sentado en el mar el pelícano/ resuelve problemas profundos” (“Alcatraz”, 32), “seguía muerto el cormorán,/ seguía vivo el cormorán,/ seguía vivo y muerto y cruz” (“Cormorán”, 38), “me despertaste ayer, amigo,/ y salí para conocerte:/ el universo olía a trébol/ a estrella abierta en el rocío” (“Chincol”, 40), “por qué me muestras cada día/ tu corazón ensangrentado” (“Loica”, 48). En cambio, “Pajarantes” desarrolla la óptica no del conocimiento ornitológico sino más bien del saber a través del trabajo con la dimensión humana presente en la poetización de las aves. El conocimiento de la “tierra”, entonces, se origina desde estas dos vertientes en que las aves son la materia transversal que posibilita ese puente entre una y otra concepción.

Con “Chincol” ingresamos a un terreno luminoso, en que las nimiedades asumen importancia y vitalidad con lo cual se legitima precisamente la pequeñez frente a los signos encarnados por las aves imperiales. En este poema el canto del chincol restituye las pérdidas, equilibra las carencias: “Apenas te vi, pasajero,/ músico mínimo, tenor/ de la frescura, propietario/ de la pureza matutina,/ yo comprendí que devolvías/ con tu pequeña flauta de agua/ tantas cosas que habían muerto:/ tantos pétalos enterrados/ bajo las torres del humo,/ en el gas, en el movimiento,/ y que con tu acción de cristal/ nos restituyes al rocío” (40).

“Las aliteraciones y asonancias producen la revelación viva de su canto” (Ibáñez Langlois 187), manifiestan en todo su esplendor la luz y el verbo, elementos que llenan el espacio de susurros cuya primaria tarea es mantener alerta los sentidos, incluso aquellos atrofiados por el abuso de su desempeño, para de esta manera mantenerse en contacto con los otros, para resistir el olvido de aquella zona de vecindad, de cohabitación entre los seres.

Al cierre

Messiaen percibe el mundo a partir de sus sonidos (“Me di cuenta de que escuchaba lo que leía, podía escuchar la música mientras leía, así que ¡ya era músico!” (en Mille.)), escucha el mundo, así como Neruda lo lee. El vate chileno experimenta el mundo desde las palabras, en sus paseos campestres escribe/traduce esa experiencia vital en poemas que inventarean el mundo, lo nombran, lo fijan a la vez que lo abren en el constante trabajo con el espesor y las posibilidades de significación que las aves ofrecen desde la reflexión científica y cultural.

Tanto el poeta como el maestro terminan su trabajo, o más bien plasman su experiencia con el material, en un texto: poemario uno, partitura para piano, otro.

En el proceso de constitución de la mimesis, en esa instancia convertidora de los impulsos irradiados por la realidad y la percepción/obsesión por parte de los distintos sentidos involucrados, se generaría un extrañamiento/distanciamiento entre la experiencia del sonido del ave y el ojo afinado del investigador. En este sentido ambos artistas han escuchado, en instancias de trabajo *in situ*, lo que posteriormente transformaron en un suplemento, extremadamente subjetivo y provocador de la realidad que ahora tamizada se proyecta al lector, al auditor, a los receptores de una nueva producción artística y poética. Dicho extrañamiento logra derribar las barreras invisibles impuestas por las dualidades canónicas como dentro/fuera, animal/humano, sonido/ruido, terrestre/celeste, etc., fundamentalmente porque para conformar estas alianzas, implícitamente damos por sentado la existencia de límites definidos, que van ordenando los componentes incluidos en ambos lados del linde de acuerdo a una jerarquía o prestigio que los distintos elementos han logrado obtener en el transcurso del tiempo.

Por último basta resaltar el carácter sin igual de las obras de uno y otro artista. El trabajo de composición de ambos con materiales proveídos por la naturaleza y su estudio sistemático de largo aliento logran una síntesis de tal magnitud que sobrecoge. Olivier Messiaen y Pablo Neruda develaron el parentesco universal, una puerta donde el posible alternar en una dinámica nueva con nuestros compañeros de viaje, donde es posible una nación que cante libre y que incluso con el fin unos, los otros sigan cantando.

Bibliografía:

Adorno, Theodor. *Prismas*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962. Impreso.
 Albert, Montserrat. *La música contemporánea*. España: Salvat, 1979. Impreso.
 Barthes, Roland. “El cuerpo de la música”. *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986. 243-304. Impreso.
 Boulez, Pierre. *La escritura del gesto*. Trad. Ferran Esteve. Barcelona: Gedisa, 2003. Impreso.

- . *Puntos de referencia*. Trad. Eduardo J. Prieto. Barcelona: Gedisa, 2001. Impreso.
- Bours, Etienne, et. al. *Les oiseaux du monde à travers les musiques du monde et la musique classique*. Vol. II. Bruxelles: La Médiathèque, 2000. Impreso.
- Camotti Giovanni y Andrés Ruiz Tarazona. *Historia de la Música* (Vol. I). Madrid: Club Internacional del Libro, 1995. Impreso.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1995. Impreso.
- Cid H., Juan Daniel. "Música Nueva: una búsqueda insolente en la realidad acústica a propósito de John Cage". *Litterae*, primer semestre 2004. Web. 10 feb. 2008. <<http://www2.udec.cl/~litterae/juan.htm>>
- Enciclopedia Universal Ilustrada Evropea Americana*. Tomos XL. y LXI. Barcelona: Hijos de J. Espasa Editores, sin fecha. Impreso.
- Halbreich, Harry. 1994. "Messiaen et les oiseaux". *Catalogue d'oiseaux / La Fauvette des jardins*. Piano de Anatol Ugorski. Deutsche Grammophon, 1994: 19-27. Impreso.
- Ibáñez Langlois, José Miguel. *Rilke, Pound, Neruda. Tres claves de la poesía contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp, 1978. Impreso.
- Kelley, Robert T. *Tradition, the Avant Garde, and Individuality in the Music of Olivier Messiaen: Musical Influences in "Méditations sur la mystère de la Sainte-Trinité"*. Web. 10 Feb. 2008. <<http://www.robertkelleyphd.com/messiaen.htm>>
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Trad. Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- . *Mirar, escuchar, leer*. Trad. Emma Calatayud. Buenos Aires: Ariel, 1994. Impreso.
- . "Mito y música". *Mito y significado*. Trad. Héctor Arruabarrena. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.
- Messiaen, Olivier. *Catalogue d'oiseaux / La Fauvette des jardins*. Piano de Anatol Ugorski. Alemania: Deutsche Grammophon, 1994. CD.
- Mille, Olivier. *Liturgia de Cristal*. Francia, Artline Films / Arte France / INA Enterprise, 2002. DVD.
- Naranjo, Luis. "Pajareros, ornitólogos o Pajarantes: reflexiones para una ornitología del siglo XXI". *Boletín SAO*, Vol. 18, 2008: 3-7. Impreso.
- Neruda, Pablo. *Arte de pájaros*. Ed. Hernán Loyola. Buenos Aires: Sudamericana, 2004. Impreso.
- . *Confieso que he vivido*. Santiago, Planeta, 1998. Impreso.
- Neubauer, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Trad. Francisco Giménez Gracia. Madrid: Visor, 1972. Impreso.
- Nichols, Roger. "The true, lost face of music: Messiaen's Catalogue". *Catalogue d'oiseaux / La Fauvette des jardins*. Deutsche Grammophon, 1994: 5-11. Impreso.
- Posada, Andrés. "La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia". *Artes. La Revista*, N°9, Vol. 5, 2005. 15-28. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Impreso.
- Sherlaw Johnson, Robert. *Messiaen*. Berkeley: University of California Press, 1975. Impreso.
- Soza de la Carrera, Javiera. *Olivier Messiaen. Un maestro del siglo XX*. Tesis. Universidad de Concepción, 1995. Impreso.
- Tábara, J. "Las aves como naturaleza y la conversación de las aves como cultura". *Papers* n°82, 2006: 57-77. Impreso.

Fecha de aceptación: 12/8/10 de recepción: 5/4/10

1. Juan Daniel Cid Hidalgo es Doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción. Forma parte del Área de Investigación "Nuevas lecturas de los textos clásicos de la Literatura Latinoamericana", fue participante en el proyecto FONDECYT "Premiar y castigar. La novela de aprendizaje y el poder disciplinario en la literatura hispanoamericana del siglo XIX y XX", además de coinvestigador en "Literatura en seis cuerdas" proyecto interdisciplinario de Creación Artística del Departamento de Música de la Universidad de Concepción. Actualmente es investigador responsable del proyecto Fondecyt de postdoctorado: "Novela, filantropía y saber. Ficcionalizaciones de la locura en Latinoamérica". Desde el año 2000 se desempeña como Asesor en la Dirección de Extensión y Pinacoteca de la Universidad de Concepción.
2. El presente trabajo amplifica la ponencia presentada en el congreso "La Universidad Desconocida" (Universidad Diego Portales, 18-21 de agosto de 2009).
3. Las citas en adelante corresponden a *Arte de pájaros* de Pablo Neruda, en la edición de Hernán Loyola, y *Catalogue d'oiseaux* de Olivier Messiaen en la versión interpretada por Anatol Ugorski en piano.
4. En *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, el Dr. John Neubauer, profesor de la Universidad de Amsterdam especialista en Romanticismo, Teoría Literaria Contemporánea y Literatura y Música, expone pormenorizadamente los factores que determinaron el cambio de paradigma en la percepción de la actividad musical producido durante el romanticismo a partir de la reflexión sobre música y matemáticas, música y pasión y el problema de la imitación en la estética musical.
5. En este sentido la configuración de un lenguaje musical diferenciado pasa fundamentalmente por la incorporar y liberar los sonidos naturales del espacio cotidiano para prestigiarlos e incorporarlos como un material más disponible para componer. Por otro lado, la creación de nuevos sonidos supone el arribo en plenitud de instrumental tecnológico de avanzada (ondas Martenot, piano preparado, sintetizadores, etc. a comienzos del siglo XX; y música en ordenadores hasta aspas de helicópteros a fines del XX y comienzos del XXI). Ambas líneas de trabajo pretenden remecer los cimientos mismos de la forma de concebir la música. Arnold Schönberg, padre y antecedente ineludible de la nueva música, percibe algunas líneas que proyectan avances sustantivos en la concepción musical cuando sostiene que las disonancias son tan naturales como las consonancias, idea que lo lleva a establecer que la tonalidad es una convención y como tal puede ser sustituida por otra.
6. Claude Lévi-Strauss en distintos textos ha dejado entrever su interés por la música, incluso en cuanto "compositor" de la primera parte de su tetralogía de las *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido* en que a cada una de sus partes le asigna el nombre de una forma musical: obertura, sonata, sinfonía, fuga, cantata.
7. Regularmente se recurre al siguiente ejemplo para explicar, con cierto nivel de abstracción, el quehacer de la música nueva. La Osa Mayor, como sabemos, no existe como dibujo concreto, pero es posible visualizarla si creamos una relación entre la serie de estrellas que integran esa constelación. No obstante, debemos señalar que una constelación es precisamente un campo de posibilidades y no la totalidad indiferenciada de ellas. Un ejemplo más. Haciendo una analogía con la música tradicional podemos recordar aquellos juegos infantiles en que la persona enfrenta una hoja llena de puntos aislados pero numerados. Con esta metodología, llamada "secuencia lógica", se trabaja y refuerza el razonamiento lógico-matemático de niños en etapa pre-escolar pero que ya han adquirido el concepto, la idea de número. En ella, el "jugador" actúa uniendo los puntos numerados en la correcta correlación indicada luego de lo cual aparece la única forma posible. Este resultado es producto de un seguimiento estricto del mapa. En el caso de la música nueva, siguiendo con la misma analogía, la hoja y los puntos son los mismos pero estos últimos se encuentran sin numerar, con ello el jugador asume con absoluta libertad unir los puntos a su propio arbitrio, creando así una figura extraída del campo de posibilidades que los puntos en la hoja plantean. De esta manera se abre la obra, una multiplicidad que en la música selecta canónica tal como se nos presenta e impone, está, en el mejor de los casos, limitada y restringida. En síntesis, la nueva obra musical ya no se encuentra enmarcada por la conducta autoritaria de presentación/contemplación, sino que entra en el juego experimentación/transformación.

8. Recomendamos la lectura acuciosa del Capítulo I: "Maestría y oficio" (17-87) en *Puntos de Referencia* de Pierre Boulez, texto fundamental para la comprensión técnica y analítica de los principios de la nueva música, como para conocer el pensamiento de una de las figuras más sobresalientes e influyentes que ha dado la historia de la música.
9. Basta con recordar que por sus cursos pasaron y se formaron Philip Glass, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Pierre Henry, etc., todas figuras que aportarían decisivas líneas de desarrollo a la música del siglo XX.
10. Resulta curioso descubrir que los escritores de la antigüedad conceden una gran importancia a la capacidad de las aves de rapiña (*oionos*) para revelar a los seres humanos los designios de los dioses, quienes prefieren a estas aves porque son solitarias y carnívoras, debemos recordar que creían en las virtudes mágicas de la sangre absorbida de las entrañas de sus víctimas devoradas, al decir de los griegos esto aumentaba con mucho su poder de adivinación.
11. Roger Nichols, en el texto citado anteriormente, recuerda el aprecio que el compositor tenía por las aves y lo que éste señaló en una entrevista radial a principios de 1958: "... then I would say that a birds is a symbol of liberty... Despite my profound admiration for the folksongs of the world, I do not believe that you can find in any human music, however inspired, melodies and rhythms which possess the sovereign liberty of birdsong" (Nichols 5).
12. No podemos olvidar la enorme influencia del catolicismo en la obra messiaeniana. Desde la más temprana edad Olivier Messiaen practicó un catolicismo inquebrantable, afán sólo comparable a su interés por la ornitología, dominios ambos que lo acompañaría durante toda su vida y que serían, prácticamente sus únicos temas. Es por esto que la crítica especializada ha insistido tanto en el propósito evangélico de su trabajo y en sus proyecciones, básicamente, evidenciar, mostrar, exhibir los "aspectos maravillosos de la fe" (Hill) a partir de la música griega antigua, ritmos del siglo XX, algunos elementos exóticos de Europa e India del siglo XIII, la armonía romántica, la percusión indonesia, la utilización de instrumentos electrónicos (Ondas Martenot) y, por supuesto el canto de las aves. Algunas de sus obras más relevantes confirman con creces esta preocupación religiosa del compositor nacido en Avignon: la ópera *Saint Francois D'Assise* (1975-1983); las obras orquestales *Le banquet Eucharistique* (1928), *Hymne au Saint Sacrement* (1932), *L'Ascension* (1933), *Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum* (1963); las obras vocales *O Sacrum convivium* (1937), *Chants de Terre et de Ciel* (1938), *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (1943-44), *La transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1965-69), las obras de cámara, *Quatour pour la fin du temps* (1940-41), las obras para órgano *Le banquet céleste* (1928), *Diptyque Essai sur la vie terrestre et L'Éternité Bienheureux* (1930), *La nativité du Seigneur* (1935), *Messe de la Pentecoste* (1949), *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité 1-9* (1969), las obras para piano, *Visions de L'Amen* (1943), *Vingt regards sur L'Enfant-Jésus* (1944), entre otras innumerables obras.
13. En este texto reconoce como fuente de consulta el *Libro de las aves de Chile*, y a propósito de él apunta: "Antes de dejar atrás el *Canto General* no quiero olvidar otro libro de consulta, uno de los que más me sirvieron: es el libro *Las aves de Chile*, de los señores J. D. Goodall, A. W. Johnson, Dr. R. A. Philippi B., publicado sólo el año 1951. Conozco pocos libros tan hermosos sobre un país como éste" (Loyola 9).
14. En este volumen encontramos "La maestría nerudiana" (184-189) un texto breve en que el crítico logra percibir un grado de equivalencia entre la experiencia y el lenguaje que la nombra. "Palabra y sonido juntamente nos dan la sensación de temblor de las hojas . . . , como si el jilguero que introduce fuera una hoja más del temblor del follaje" (185). Más adelante será aún más categórico "Toda gran poesía identifica una experiencia humana al lenguaje que la recrea cabalmente. La identificación puede producirse entre los distintos elementos de la experiencia –sensación, sentimiento, idea- y los distintos elementos del lenguaje –sonidos, imagen, concepto-" (187). De esta manera, entonces, Neruda de *Arte de pájaros* nos revela una experiencia de reconocimiento multimedial del canto de las aves que va conformando, junto a nuestro canto, una casa celeste.
15. "Me di cuenta de que escuchaba lo que leía, podía escuchar la música mientras leía, así que ¡ya era músico!" (en Mille).