

Uirapurú, nuestro epónimo Notas sobre la relación entre ideas y música

Uirapurú, our eponymous.
Notes on the relationship between ideas and music

Andrés KOZEL*
Mariana CAMINO**

Resumen: El ensayo ofrece un análisis del poema sinfónico/ballet *Uirapurú* del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), colocando el énfasis en la relación entre ideas e imaginación sonora. El núcleo del análisis no es por completo original; no podría serlo, existiendo, como existen, los notables estudios de varios musicólogos brasileños, quienes en años recientes han vertido valiosos aportes para la adecuada comprensión de la obra. La especificidad de nuestro ensayo tiene que ver con llamar la atención sobre cierta “aptitud” de la música instrumental académica programática para avanzar en el estudio del vínculo entre ideas e imaginación sonora. Nos interesa, en particular, explorar la senda abierta por Gastón Bachelard en sus bellos análisis sobre las características y modalidades de la imaginación poética. La música programática “trabaja” para describir, narrar, evocar. Este “trabajo” se realiza haciendo uso de medios específicos, parecidos pero distintos a los que caracterizan las operaciones centradas en el lenguaje verbal. El arte de la composición musical tributa a formas, tópicos y convenciones culturales largamente madurados, los cuales remiten, a su vez, al plano de lo imaginario ancestral-primordial. Sin embargo, lejos de adherir al apotegma según el cual “la música habla por sí misma”, reivindicaremos la centralidad de la palabra en la activación de la imaginación y en el “trabajo” con las ideas.

Palabras clave: Uirapurú; estudios de las ideas; imaginación sonora; Villa-Lobos

Abstract: The essay offers an analysis of the symphonic poem/ballet *Uirapurú* by the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos (1887-1959), placing the emphasis on the relationship between ideas and sound imagination. The core of the analysis is not entirely original; it could not be, given the existence of remarkable studies by various Brazilian musicologists, who in recent years have made valuable contributions to the proper understanding of the work. The specificity of this essay has to do with drawing attention to a certain “aptitude” of programmatic academic instrumental music to advance the study of the link between ideas and sonorous imagination. We are particularly interested in exploring the path opened by Gaston Bachelard in his beautiful analyses of the characteristics and modalities of the poetic imagination. Programmatic music “works” to describe, to narrate, to evoke. This “work” is carried out using specific means, similar to but different from those that characterise operations centred on verbal language. The art of musical composition pays tribute to long-established cultural forms and conventions, which in turn refer to the plane of the ancestral-primordial imaginary. However, far from adhering to the apothegm according to which “music speaks for itself”, we will

* Argentino. Doctor en Estudios Latinoamericanos. Investigador del CONICET radicado en el LICH-UNSAM. Email: <akozel@unsam.edu.ar> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0898-2806>

** Argentina. Violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional.

claim the centrality of words in the activation of the imagination and in the “work” with ideas.

Keywords: Uirapurú; Studies on Ideas; Sonorous Imagination; Villa-Lobos

Recibido: 23 de enero de 2023

Aceptado: 24 de abril de 2023

Escondan sus rostros, pobres grandes poetas de la Antigüedad, pobres inmortales. Vuestro lenguaje convencional, tan puro y armonioso, no puede competir con el arte del sonido. ¡Están vencidos, sin duda con gloria, pero vencidos de todos modos! No han experimentado lo que hoy llamamos melodía, armonía, la combinación de diferentes timbres, colores instrumentales, modulaciones, los hábiles choques de sonidos conflictivos que luchan y luego abrazan, los sonidos que sorprenden al oído, los extraños tonos que agitan los recovecos más recónditos del alma.

Hector BERLIOZ, *Étude critique des symphonies de Beethoven*

El arte es la transmisión de las asociaciones de ideas.

Albert SCHWEITZER, *Bach. El músico poeta*, 1905

Heitor Villa-Lobos es uno de los pocos artistas nuestros que se enorgullece de su sensibilidad americana, y no trata de desnaturalizarla. Por una vez, es palmera que piensa como palmera, sin soñar con pinos nórdicos. De ahí el éxito realmente extraordinario —éxito de público, éxito de crítica, éxito de apreciación por los profesionales—, obtenido en París por las obras del compositor, con sus páginas llenas de esa trepidación rítmica, de ese colorido formidable, que solo [se] conoce en las tierras americanas, cuyos elementos autóctonos fueron enriquecidos por el aporte de los barcos negreros.
Alejo CARPENTIER, “Un gran compositor latinoamericano: Heitor Villa-Lobos”. *Gaceta musical*, 1928

Para Sergio González Mariño

Introducción

El uirapurú es un ave amazónica reconocida por la singular belleza de su canto. Esta peculiaridad, junto a otros rasgos más o menos fabulosos que de ella se derivan, han propiciado que la criatura deviniese protagonista principal tanto de relatos legendarios como de representaciones artísticas.

Las leyendas son variadas. En general, tematizan que, como consecuencia de cierta peripecia amorosa trágica, una persona notable muere y “se convierte” en uirapurú, quedando latente la posibilidad de que recobre su condición anterior; versiones complementarias refieren que quien sea capaz de atrapar el pájaro accederá a determinados poderes mágicos, relacionados de manera especial con un incremento de las capacidades de seducción. Amor, muerte y transfiguración son, así, las grandes cuestiones tratadas. (Véase el Anexo 1)

Las representaciones artísticas son numerosas. Circunscribiéndonos al plano musical, identificamos en el acervo de la música popular brasileña al menos dos canciones tituladas “Uirapurú”. El trabajo sobre determinadas ideas asociadas al fondo legendario recién aludido es más que evidente en ambas: el alardeo de quien (dice) haber sido capaz de atrapar al pájaro; la analogía entre el uirapurú y el cantor (seresteiro); la capacidad del pájaro/cantor de interceder ante dios para que llueva en el sertón; la relación entre el pájaro encantado con los temas del amor y de la muerte. (Véase el Anexo 2)

Está, también, por supuesto, el poema sinfónico/ballet *Uirapurú*, del compositor de música académica Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Nuestro ensayo ofrece un análisis de dicha obra, colocando el énfasis en la relación entre ideas y música. La versión villalobiana de la leyenda, base del argumento del poema/ballet, consta en el Anexo 3. El núcleo de nuestro análisis no será

original; no podría serlo, existiendo, como existen, los notables aportes de varios musicólogos brasileños, que en años recientes vertieron valiosos señalamientos para la adecuada comprensión de la obra: Paulo Renato Guérios (2003), Paulo de Tarso Salles (2005), Daniel Zanella dos Santos (2015; 2014), Rodrigo Passos Felicissimo (2016), Manuel Correa do Lago & Guilherme Bernstein (2021), entre otros.

El *Uirapurú* de Villa-Lobos se estrenó en el Teatro Colón de Buenos Aires el 25 de mayo de 1935, en ocasión de la visita del presidente Getúlio Vargas a Argentina. La obra fue dedicada por el compositor al bailarín ucraniano Serge Lifar, quien había sido figura de los Ballets Rusos de Diághilev y, luego, director y primer bailarín del ballet de la Ópera de París. En Buenos Aires el elenco fue encabezado por Michel Borovsky y Dora del Grande. Gracias a los estudios recién mencionados sabemos que *Uirapurú* es la reescritura de *Tédio de Alvorada* (1917), obra del mismo Villa-Lobos que describía un amanecer en el ámbito de la antigua Grecia. Esta asaz inesperada conexión y, desde luego, lo que aconteció entre 1917 y 1935, son asuntos que nos interesan enormemente, tanto desde el punto de vista de la consideración del itinerario/obra de Villa-Lobos, como del tratamiento de dinámicas cruciales de la historia musical y cultural y, más particularmente, de cómo hemos de pensar los vínculos entre ideas e imaginación sonora.

Poema sinfónico/ballet, el *Uirapurú* de Villa-Lobos forma parte de un subconjunto específico de la música académica, el de la música instrumental programática, también llamada “de programa”. Si bien toda la música académica puede ser entendida como un tipo de texto o discurso y admite, por tanto, ser analizada con herramientas propias de la hermenéutica y la semiótica, la música instrumental programática es probablemente el terreno más apto para estudiar las relaciones entre ideas e imaginación sonora. Por eso, y antes de entrar propiamente en el análisis del *Uirapurú* de Villa-Lobos, dedicaremos la próxima sección a delinear algunas consideraciones mínimas sobre la música instrumental programática.



Describir y narrar con material sonoro

En términos generales, la noción de música programática —música instrumental académica de carácter programático— alude a aquellas composiciones musicales explícitamente orientadas a describir, narrar o evocar aspectos relacionados con referentes y tramas extra musicales. En este caso, como en otros, la elaboración de definiciones precisas y la construcción de tipologías satisfactorias presentan desafíos. No obstante, trazar algunos deslindes básicos y consignar algunos ejemplos será de utilidad.

En primer lugar, al hablar de música dedicada a describir, narrar o evocar un “programa” o referencia extramusical —un poema, un drama, un cuadro, un paisaje, una situación—, dejamos fuera de consideración la música llamada “pura” o “absoluta”, definida precisamente por el afán, más o menos explícito, de tomar distancia de cualesquier referencia extra-musical.

En segundo lugar, al hablar de música instrumental, dejamos fuera de consideración la música vocal en sus distintas variantes, desde el *lied* hasta la ópera. Postular que, en una cantata

barroca, en el ciclo del anillo, en *Aida* o en *Turandot* hay ideas en juego es algo que no requiere mayores justificaciones —aun cuando analizarlas solicita desplegar herramientas específicas, capaces de integrar consideraciones musicales y literarias.

En tercer lugar, la relación con un “programa” o referencia extramusical puede asumir distintas modalidades. Hay desde intentos de describir escenas, ambientes o paisajes —*Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi; *El Moldava* de Bedřich Smetana; *Cuadros de una exposición*, de Modest Músorgski (luego orquestada por Maurice Ravel); *El carnaval de los animales*, de Camille Saint-Saëns—, hasta búsquedas de narrar, ilustrar o evocar tramas literarias —*El sueño de una noche de verano*, de Félix Mendelssohn, basada en la comedia de Shakespeare; *Haroldo en Italia*, de Héctor Berlioz, que evoca una obra de Lord Byron; *Scheherezade*, de Nikolái Rimski-Kórsakov, basada en *Las mil y una noches*; *Don Quijote*, de Richard Strauss—, o planteamientos filosóficos —*Así hablo Zaratustra*, también de Richard Strauss, inspirado en Nietzsche—, pasando por tentativas de evocar sensaciones, recuerdos o impresiones —*El mar*, de Claude Debussy, por nombrar apenas uno de los muchos mares musicales. En todos estos casos, se ofrece una apoyatura textual, no como texto para ser cantado, sino funcionando en otras modalidades: título, subtítulos, indicaciones en la partitura, alusiones de naturaleza variada. Las apoyaturas pueden ser más o menos lacónicas, aunque no por eso carecen de eficacia. Y por cierto, no son solamente textuales, ya que involucran también imágenes, como las ilustraciones que aparecen en los afiches, las cuales ostentan, en no pocas ocasiones, gran calidad artística.

En cuarto lugar, y en muy estrecha relación con lo recién indicado, una de las formas musicales más características dentro de la música programática es el denominado “poema sinfónico”, término acuñado al parecer por Franz Liszt a mediados del siglo XIX —a veces se señala que *Ce qu'on entend sur la montagne*, de César Franck (basado en un poema de Víctor Hugo), fue el “primer poema sinfónico” (sin embargo, Franck no hizo uso de la expresión ni se ocupó de promover el género). La colección de poemas sinfónicos de Liszt (además de *Los preludios*, destacan *Orfeo*, *Prometeo*, *Hamlet*), así como los recursos compositivos en ellos desplegados, fueron importantes para una pléyade de compositores ulteriores.

En quinto lugar, la música para ballet puede considerarse como un caso específico de música programática. Cuando esta música es interpretada con los bailarines en escena, el trabajo del coreógrafo (integrado, desde luego, al diseño escénico, la iluminación, el vestuario, etc.) juega un papel crucial en la activación/orientación de la imaginación de los/as espectadores/as. En ocasiones, la música para ballet puede interpretarse sin la presencia de danzantes (estas versiones se denominan normalmente “piezas orquestales” o “suites orquestales”, como también puede haber “suites orquestales” de óperas); recíprocamente, puede darse el caso de que se elaboren coreografías para obras que, en su origen, no han sido escritas para ser danzadas (un caso relevante es el del *Preludio a la siesta de un fauno*, poema sinfónico de Claude Debussy, basado en un poema de Stéphane Mallarmé y luego “hecho ballet” por Vaslav Nijinsky para los Ballets Rusos de Diághilev).

Por último, pero de ninguna manera menos importante, la apoyatura textual que se le ofrece al escucha funciona como “indicio” que activará/orientará la actividad de su imaginación. Lo que aquí sucede no se deja apresar bajo esquemas simples, dado que involucra varios planos. Importa iniciar la reflexión poniendo de relieve la centralidad de la experiencia sonora. De hecho, se ha escrito bastante sobre el papel del sonido desde y en los orígenes mismos de la humanidad. Tras admitir que la notación musical es más tardía que la escritura, Ramón Andrés (2020) consigna:

...pese esto, la música es más antigua que la literatura, quizá porque el sonido guarda una propiedad fundacional, está en el cimiento de las cosmogonías más elaboradas y decisivas; las promueve, las argumenta y acompaña. Por eso se halla

más cerca del arquetipo que la palabra. El oído no sucumbe a las tinieblas como lo hace la vista; tampoco la noche le impide recoger la sonoridad de un mundo que durante el día ha sido conjetura y, llegada la oscuridad, se vuelve revelación. La certidumbre de Hölderlin sobre nuestro cometido, el de acoger un silencio que los dioses han dejado tras su paso, define la situación de un ser que está destinado a existir como escucha. Una audición en la que, sin embargo, se busca consolación, es decir, sentido y señal de otra manera de concebir la realidad. (Andrés, 2020: 21)

La imitación de los sonidos de la naturaleza ha desempeñado, por supuesto, un papel crucial: el trueno, el agua, el viento, los animales (rugidos, trinos, murmullos, movimientos), el latir del propio corazón humano, de la voz propia y de otros/as, el ímpetu del grito, el eco, el arrullo materno, etc. Por eso, no es en absoluto excesivo afirmar que, en una dimensión crucial, la música, y especialmente la programática, remite a un plano imaginario ancestral-primordial. Por ejemplo, los sonidos graves pueden asociarse a la oscuridad de la noche, a temores vinculados con potenciales amenazas, como una tormenta, o la proximidad del enemigo; los sonidos medios o agudos, si son melódicos y no estridentes, pueden evocar situaciones idílicas o luminosas, experiencias de bienestar o placer; por su parte, la estabilidad e inestabilidad rítmicas pueden vincularse, respectivamente, a sensaciones de certidumbre, firmeza y triunfo, o de duda, fragilidad y zozobra; la referencia a lo exótico puede resolverse integrando algún timbre o escala particular; la dimensión ritual puede evocarse por medio de reiteraciones rítmicas asociadas al trance, donde el papel de los instrumentos de percusión es crucial, aunque no exclusivo. De ninguna manera es preciso ser un erudito para percatarse de este tipo de conexiones. Ellas enraízan en una suerte de, si se nos permite la expresión, basamento mimético-onomatopéyico. Pero la analogía y la evocación no se agotan en absoluto en este nivel. Está también el plano de la elaboración de convenciones culturales más o menos maduras y arraigadas. Cuando se ingresa a este terreno, la competencia decodificadora del/la oyente desempeña un papel mayor: a mayor versación, mejores condiciones de interpretar adecuadamente citas, referencias, alusiones, mayor aptitud para aproximarse a lo que Ortega y Gasset llamó la “plenitud de significado” de una obra. Por lo demás, las convenciones culturales pueden “gastarse” y devenir clichés. Ciertos tipos de música incidental, determinados tipos de música para cine, la proliferación de grabaciones, los dibujos animados, incluso los videojuegos, han convertido en clichés lo que alguna vez pudieron ser hallazgos creativos y hasta asombrosos. Hay incluso en la historia de la música académica compositores que han quedado estigmatizados como “cultores de clichés”, aun cuando en su tiempo pudieran haber estimulado señaladamente la imaginación de franjas importantes de público: es el caso de Albert W. Ketèlbey, autor de piezas orquestales descriptivas: *In a Persian Market*; *In a Chinese Temple-Garden*, *In the Mystic Land of Egypt* o *In a Monastery Garden*. En todo esto, los desafíos de la composición musical enfrentan desafíos análogos a los de otros ámbitos de la creación. En todos los casos hay un “trabajo” de tributación y deslinde en relación con los legados implicados y la pregunta por lo que hay de nuevo, de original, de vivo, en cada nueva creación, se plantea recurrentemente. Existen, por cierto, diversos enfoques y herramientas para abordar estas cuestiones. Al inicio mencionamos la hermenéutica y la semiótica: Eero Tarasti ha avanzado en el perfilamiento de una semiótica musical y contamos, incluso, con un análisis del *Uirapurú* de Villa-Lobos encarado desde esta perspectiva, en particular, desde la noción de “arquetipo”, trabajada por Nortrop Frye y recuperada por Tarasti (Passos Felicissimo, 2016). Se podría también pensar, “a la Warburg”, en *pathosformen* sonoras o musicales. Igualmente, parece posible explorar la senda abierta por Gastón Bachelard en sus bellos análisis sobre las características y modalidades de la imaginación poética, así como las consideraciones vertidas por Paul Ricœur en *La metáfora viva*, a las vemos consonantes con los señalamientos bachelardianos.

Ha escrito Bachelard:

En efecto, ¿cómo olvidar la acción significativa de la imagen poética? El signo no es aquí una llamada, un recuerdo, la marca indeleble de un pasado lejano. Para merecer el título de *imagen literaria*, se precisa un mérito de originalidad. Una imagen literaria es un *sentido* en estado naciente: la palabra —la vieja palabra— viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta: la *imagen literaria* debe enriquecerse con un *onirismo nuevo*. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria [...] La imaginación se encanta con la imagen literaria. La literatura no es, pues, un sucedáneo de cualquier otra actividad. Da fin a un deseo humano. Representa una *emergencia* de la imaginación. La imagen literaria promulga sonoridades que hay que llamar, de un modo apenas metafórico, *sonoridades escritas*. Una especie de oído abstracto, apto para captar voces tácitas, se despierta escribiendo: impone cánones que concretan los géneros literarios. Mediante un lenguaje amorosamente escrito, se prepara una especie de audición proyectante, sin pasividad alguna. La *Natura audiens* se adelanta a la *Natura audita*. ¡La pluma canta! [...] Una imagen literaria basta a veces para transportarnos de un universo a otro. En esto la imagen literaria aparece como la función más innovadora del lenguaje. Este evoluciona mucho más por imágenes que por su esfuerzo semántico [...] Resumiendo, la imagen literaria pone a las palabras en movimiento, las devuelve a su función de imaginación (Bachelard, 1989 [1943]: 306-308, destacados en el original)

Es posible hacer el ejercicio de sustituir, en el pasaje citado, la expresión “imagen literaria” por la expresión “imagen sonora” y ver hacia dónde somos conducidos. Pero no se trata simplemente de “sustituir” para arribar a algún tipo de esquematismo tranquilizador. Se trata, creemos, de reflexionar sobre las implicaciones de la constelación categorial traída a colación: acción significativa, mérito de originalidad, significado nuevo, onirismo nuevo, emergencia y encantamiento de la imaginación, sonoridades escritas, audición proyectante. No solamente recuerdo, no solamente reiteración o tributación, sino también, sobre todo, deseo, creación, vida nueva, intuición de “otra manera de concebir la realidad” (como ponía de relieve el pasaje de Ramón Andrés...); notemos que casi todo lo que Bachelard concluye sobre la imagen literaria genuina es pensado en relación con la audición y el sonido, teniendo como horizonte medular y último el canto: “¡La pluma canta!”

¿Hasta dónde podría conducirnos una reflexión sobre la imaginación sonora desplegada en esta clave? El entusiasta pasaje de Berlioz que escogimos como primer epígrafe —y que alude a las combinaciones, colores, choques, sorpresas y agitaciones que hay en la música y que rebasan el lenguaje verbal— ofrece, en un lenguaje que acaso ya no puede ser el nuestro, pistas de interés.¹ Sin embargo, y contra la noción según la cual “la música habla por sí misma” cuando se propone describir, narrar o evocar, introduciremos la hipótesis según la cual, en una medida decisiva, la imaginación sonora se activa en relación con lo que denotan y connotan las apoyaturas textuales que la enmarcan: “¡Los sonidos glosan a la pluma!” —podríamos entonces decir, aunque quizá así tampoco estemos diciéndolo todo.

En aras de la claridad, consideremos un ejemplo alejado de nuestro foco de interés. *El Moldava*, poema sinfónico del compositor bohemio Bedřich Smetana, describe, según el

¹ En su propuesta sobre los *estudios eidéticos*, Eduardo Devés no considera de manera específica la poesía ni la música. Sin embargo, hay en la obra varios pasajes que hacen referencia a lo ancestral, los mitos, los sueños, invitándonos a explorar esas y otras sendas (Devés y Kozel, 2018). Por nuestra parte, partimos de la premisa de que ideas e imágenes/imaginación literaria, poética, onírica y sonora son esferas indisociables: sería una equivocación promover unos estudios de las ideas que no atiendan a esos nexos.

compositor, “el curso del río Moldava”, desde su nacimiento hasta su desembocadura en el Elba (manantiales, arroyos, rápidos, el tramo apacible, el paso frente a Vyšehrad, etc.). Nadie podría discutir que Smetana cumplimenta de manera magistral los desafíos implicados en su “programa” descriptivo. Sin embargo, sabemos que la melodía principal del poema sinfónico es una adaptación de “La Mantovana”, melodía atribuida a un tenor renacentista italiano, Giuseppe Cenci, publicada en una colección de madrigales de 1600 con el texto “Fuggi, fuggi, fuggi dal questo cielo”. No sería justo decir que la melodía recreada por Smetana no tiene “nada” que ver con la descripción de un río (es una melodía expresiva de movimiento y vitalidad); sin embargo, es gracias a la “didascalia” de Smetana, y a la serie de convenciones culturales largamente maduras a la que dio lugar (por ejemplo, las pinturas y fotografías que ilustran las portadas de las grabaciones de la obra), que nuestra imaginación se dispone a seguir su específico programa. Si “la misma” obra llevara por título *Una vida de héroe* o *El vuelo de la alondra*, y contara con las apoyaturas textuales pertinentes, nuestra imaginación no se haría demasiados cuestionamientos y se movería, dócil, por los caminos sugeridos. Pero hay límites: una obra como *El Moldava* difícilmente podría titularse *Rapsodia oriental* o *La marcha del diablo* u *Obertura de la gran pascua rusa (sobre temas litúrgicos)* o *La isla de los muertos* o *Preludio a la siesta de un fauno* o *Noches en los jardines de España*. Entonces, podemos decir: una composición musical “activa” determinadas sensaciones y emociones —no todas a la misma vez—, las cuales pueden efectivamente remitir al fondo imaginario ancestral-primordial aludido, pero que en principio nos dicen poco sobre los contenidos concretos implicados. Estos contenidos concretos se especifican, determinan y definen, en cada caso, a partir de las apoyaturas textuales que funcionan como una suerte de didascalia para el escucha (también para los intérpretes, por supuesto). Resumiendo: si se prescinde de la apoyatura textual, la “misma” música podría activar la imaginación en otras direcciones, aunque no en cualquier dirección.



Villa-Lobos, antropófago *par excellence*

No vamos a repasar aquí la biografía de Villa-Lobos. Quienes se interesen pueden consultarla en varias fuentes, desde las coordinadas básicas ofrecidas por Wikipedia y otras enciclopedias más específicas hasta un documental disponible en YouTube,² pasando por una profusa y creciente bibliografía especializada, parte de la cual es referida en la Bibliografía.

² H. Villa-Lobos, *O índio de casaca*, dirigido por Roberto Feith, sobre texto de Álvaro Ramos. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=c526oKHZ1pU>

Nos interesa, sí, poner de relieve un dato crucial del itinerario/obra del coloso brasileño: su paso por el París de los años veinte, a la que debe asignársele enorme centralidad tanto en términos generales (Guérios, 2003) como en lo que respecta a la (re)escritura de *Tédio.../Uirapurú* (de Tarso Salles, 2005; Viegas, 2013; Correa do Lago & Bernstein, 2021).

Dos aclaraciones antes de proseguir: la primera, no toda la música compuesta por Villa-Lobos es programática: su legado contiene tanto música articulada a textos (ópera, cantatas, canciones) como música pura o absoluta (sinfonías, conciertos, música de cámara); la segunda, dentro de la producción de Villa-Lobos, *Uirapurú* integra un subconjunto de obras que cabría denominar “amazónico”. (Véase el Anexo 4)

Cuando Villa-Lobos llega a Europa en 1923, es un compositor de obras romántico-impresionistas. Es cierto que ha recorrido Brasil, que posee habilidad para ejecutar varios instrumentos y que lleva dentro suyo innumerables melodías populares —la cuestión de su papel en la recopilación y uso de melodías indígenas genuinas es materia de debate entre los especialistas y vemos que, contra lo que indican los testimonios retrospectivos del compositor, la tendencia actual es a limitar dicho papel. Pero lo cierto es que, al inicio, su música no consigue llamar la atención de los referentes metropolitanos. Entonces, Villa-Lobos decide hacer suyos los recursos compositivos más novedosos e impactantes del momento. Simplificando: integra a su caja de herramientas los hallazgos de la fase primitivista del compositor ruso Ígor Stravinski.³ Por supuesto, Villa-Lobos no sustituye sin más; integra recursos para enriquecer su *maniera* anterior, la cual, por lo demás, se reajustaría nuevamente en los años treinta, cuando su figura se torna definitivamente central en la historia del nacionalismo musical brasileño —una faceta clave de esta historia es la previsible propensión villalobiana a antedatar sus dilecciones nativistas y a sobredimensionar la importancia etnomusicológica de sus viajes de juventud.

Los ballets de Stravinski *El pájaro de fuego* y *Petrushka* se habían estrenado en 1910 y 1911, respectivamente, y su ballet/pieza orquestal *La consagración de la primavera* en 1913, en lo que constituyó uno de los principales hitos de la historia de la cultura. Por su parte, *El ruiseñor* (“cuento lírico” u ópera breve), basado en el cuento de Hans C. Andersen, se había estrenado en 1914 (unos años después, Stravinski arregló una versión puramente orquestal de la obra: *La canción del ruiseñor*). Tanto *El pájaro de fuego* como *El ruiseñor* guardan relación con *Uirapurú*, por ser ballets, por tratar sobre aves, por remitir a narraciones tradicionales y, en el caso específico de *El ruiseñor*, por implicar el tratamiento musical de una dualidad entre lo auténtico y lo falsario, ya que el canto de un ruiseñor verdadero es contrapuesto al de uno mecánico. Como veremos, en *Uirapurú* el falso canto del “indio feo” es contrapuesto al del verdadero uirapurú. Gracias a Correa do Lago y Bernstein (2021), sabemos que, en 1933, Villa-Lobos dirigió *La canción del ruiseñor* en Río de Janeiro.

La música que Villa-Lobos compone después de su estancia europea hace un uso personal de las nuevas herramientas que ha incorporado: politonalidad, disonancia, métricas complejas, predominio de sonoridades percutidas. En la recomposición que emprendió de algunas de sus obras tuvo ocasión de integrar estos recursos. Como ya sabemos, entre esas obras recompuestas se cuenta *Tédio.../Uirapurú*.

De acuerdo con Paulo de Tarso Salles,

³ No es sólo Stravinski, por supuesto. Rodrigo Zanella dos Santos (2015: 44ss.) menciona *Parade* (1917), con música de Erik Satie, texto de Jean Cocteau y figurines de Pablo Picasso como otro de los hitos de la época. Esta obra también fue estrenada por los Ballets Rusos y fue importante para el llamado *Groupe des Six* (Milhaud, Auric, Honegger, Poulenc, Tailleferre), que en la década de 1920 buscaba “combatir” el establishment musical parisino, bajo la guía de las ideas de Cocteau. Señalemos de paso que Cocteau frecuentaba el atelier de Tarsila do Amaral, anfitriona de Villa-Lobos en París (véase Guérios, 2003).

A comparação entre as partituras de *Tédio de Alvorada* e *Uirapuru* revela o cruzamento de influências da juventude de Villa-Lobos (Wagner, Franck e d’Indy, entre outros) com técnicas “modernas” empregadas nos anos 1920, as quais podemos atribuir ao contato com os balés de Stravinsky, especialmente *O pássaro de fogo* e *A Sagração da Primavera*. Além disso, podemos supor que certas passagens politonais de *Tédio de Alvorada* possam ter ocorrido a Villa-Lobos pelo contato com Darius Milhaud, no Rio de Janeiro, em 1917. Portanto, *Uirapuru* é como uma bricolagem de processos composicionais herdados do Romantismo combinados a técnicas do início do século XX. Ao revisar *Tédio de Alvorada*, Villa-Lobos praticamente manteve intacto o material já escrito, preferindo ampliar a paleta orquestral, e enxertou novo material, elaborado de acordo com outros procedimentos composicionais. Pode-se observar que as ampliações da orquestração revelam uma sofisticação da técnica de Villa-Lobos, não apenas com relação ao colorido, mas em relação ao delineamento mais equilibrado da massa orquestral. Todavia, *Uirapuru* soa demasiado seccional, devido às evidentes montagens realizadas com o material. A repetição dos 68 compassos iniciais não encontra muito suporte no desenvolvimento da peça e costuma ser omitida nas execuções. Essa obra é, portanto, um documento valioso sobre a evolução do compositor e se houvesse uma datação mais precisa poderíamos deduzir muitos aspectos da poética villalobiana que ainda não passam de suposições. (de Tarso Salles, 2005: 9)

Manuel Correa do Lago y Guilherme Bernstein continuaron trabajando en la datación más precisa de los materiales. En su intervención de 2021, cuyo contenido es consonante con el pasaje de Paulo de Tarso Salles recién citado, estos autores anuncian una publicación comparativa de mayor aliento, a la que todavía no pudimos acceder: la mirada se enriquece a partir de la consideración de una copia de *Tédio de Alvorada* por el investigador Disuke Shibata en los archivos del maestro Ernest Ansermet en la Biblioteca Municipal de Ginebra, Suiza. Pero, más allá de lo estrictamente musicológico —que puede sintetizarse diciendo que, a partir de mediados de la década del veinte Villa-Lobos hace suyos recursos stravinskianos, y que, por lo tanto, el Amazonas característicamente villalobiano suena como suena en una medida importante “gracias” a esta “deglución” de Stravinski—,⁴ a nosotros nos interesa destacar que no es sólo lo musical lo que se modifica aquí, sino que también cambian, y rotundamente, las apoyaturas textuales.

Veamos.

En la década de 1910, Villa-Lobos había compuesto tres poemas sinfónicos de tema griego: *Myremis*, *Tédio de Alvorada* y *Naufrágio de Kleonikos*. Hacia 1930, *Myremis*, siguiendo procedimientos análogos a los que cabe identificar en la recomposición de *Tédio de Alvorada* en *Uirapurú*, se convirtió en el poema sinfónico/ballet *Amazonas* (por su parte, *Naufrágio* no fue reutilizado).⁵

En cuanto a *Uirapurú*, su antecedente, *Tédio de Alvorada*, subtítulo “Sobre una paisagem”, buscaba describir o evocar los primeros momentos de un amanecer en el Peloponeso. El desplazamiento del referente —de la Antigüedad clásica al Amazonas legendario— es rotundo. Si es cierto que ser reconocido en la metrópoli implicaba hacer propios —“deglutir”— los recursos stravinskianos, también lo es que solicitaba devenir “palmera”, es decir, alguien que, como declaró Carpentier, no soñara con pinos nórdicos ni, agreguemos, con

⁴ Alexy Viegas (2013) recapitula las distintas maneras por medio de las cuales se ha procurado dar cuenta del vínculo de Villa-Lobos y Stravinski.

⁵ Esta recomposición llamó en su momento la atención de Mário de Andrade. Véase Correa do Lago & Bernstein (2021: 545-546).

peloponesos, sino que fuese palmera orgullosa de serlo, que estableciera una conexión privilegiada con el legado de algún confín remoto, y fascinador de una imaginación metropolitana ávida de paladear el “sabor” de lo distante. Esto no necesariamente se articula con un trabajo de alto valor etnomusicológico, sino que puede tener lugar volviendo a disponer materiales sonoros concebidos para evocar otra situación concreta, asociada a sensaciones y emociones afines. Así lo prueba, con creces, el caso de la recomposición de *Tédio...* en *Uirapurú*. Y en esto, es clave el haz de apoyaturas textuales. El título. El ave. Su canto. El fondo legendario y su reversionamiento por parte de Villa-Lobos. Las indicaciones en la partitura. No exageramos mucho si decimos que, con *Uirapurú*, Villa-Lobos se dio a sí mismo, y a las culturas brasileña y latinoamericana, su *Pájaro de fuego*.

De acuerdo con Correa de Lago & Bernstein (2021: 543ss.), no sabemos con precisión cuándo fue el momento exacto en que Villa-Lobos tomó la decisión de emprender la recomposición. Sí sabemos que concluyó *Uirapurú* en octubre de 1934 y que lo dedicó a Serge Lifar, quien había estado en Brasil danzando una coreografía sobre la música del Choros núm. 10 del mismo Villa-Lobos, y realizando investigaciones en el Museo Nacional para fundamentar sus decisiones coreográficas (*ibidem*). No parece haber sido, pues, una tarea llevada a cabo en la década del veinte, sino cerca de 1934, acaso después de la interpretación de *La canción del ruiseñor*.⁶

Según los estudios antecitados, el contenido original de *Tédio de Alvorada* fue preservado casi en su totalidad en *Uirapurú*, aunque hubo agregados y retoques de importancia: *Uirapurú* es, así, más extenso.

Uno de los agregados es precisamente el que tiene que ver con el canto del ave y su elaboración. Villa-Lobos no parece haber tenido una específica preocupación ornitológica. Cuando la posibilidad técnica de registrar el canto del uirapurú era inexistente, e incluso cuando, existiendo tal posibilidad, los registros eran escasísimos y su reproducción circunscrita a ámbitos especializados, el mismo era conocido por muy pocas personas, fuera, claro, de los habitantes de la Amazonia. Hoy podemos escuchar ese canto en grabaciones disponibles en YouTube. Nos es dado, incluso, acceder a las variantes: existen distintas clases de uirapurús, una es el llamado *verdadeiro*. Siguiendo a Zanella dos Santos (2014) y a Correa do Lago & Bernstein (2021), podemos asegurar que Villa-Lobos se basó en un registro del botánico inglés Richard Spruce, quien hacia 1850, durante un viaje de Óbidos (Pará) al río Trombetas, había transcrito la melodía del canto de manera estilizada (el material fue publicado póstumamente en *Notes of a Botanist*, de 1908 y luego vuelto a publicar por Gastão Cruls en su libro *A Amazônia que eu vi*, de 1930). El registro de Spruce y el doble motivo (falso y verdadero) utilizado por Villa-Lobos no reproducen el canto real del pájaro. La relación no es mimética; se trata, en el mejor de los casos, de una evocación; en el peor, de una transcripción no demasiado afortunada.

Concedamos: una imagen sonora eficaz no tiene por qué ser una imitación exacta; le basta con ser adecuadamente evocativa. No debemos olvidar, por lo demás, que *Uirapurú* es menos un poema sinfónico/ballet sobre un pájaro —el conjunto ornitológico es importante en el repertorio académico— que la narración de una antigua leyenda reversionada, inspirada en el ave y en características que la imaginación popular le ha atribuido.⁷

⁶ Es muy importante prestar atención al Choros núm. 10 para robustecer el argumento que venimos desplegando. Fue escrito para coro y orquesta, en pleno corazón de la década del veinte, luego de la “deglución” de Stravinski. Siendo una de las obras más conocidas del compositor, es también una de las mejores muestras de su estilo, en particular su tercer movimiento.

⁷ Integran el aludido conjunto ornitológico obras como las siguientes: *Il Cardellino* de Vivaldi (concierto para flauta), el Cuarteto para cuerdas Op. 64 núm. 5 de Haydn (llamado *La alondra*, nombre puesto, al parecer, por los editores), varios números de *El carnaval de los animales* de Saint-Saëns y los ya mencionados *El pájaro de fuego* y *El ruiseñor*, de Stravinsky, de los cuales *Uirapurú* es pariente próximo (sobre todo del primero). Hay más: Ralph Vaughan Williams compuso *The lark ascending* en 1914

Otros agregados y ajustes tienen que ver, como muestran Paulo de Tarso Salles y Correa Lago & Bernstein en los estudios referidos, con la ampliación de la paleta orquestal y con la incorporación de elementos rítmicos.

Como sea, tener presente este proceso (re)composicional es de gran importancia para el estudio del itinerario/obra de Villa-Lobos, antropófago por excelencia. Volvamos a la analogía arbórea de Carpentier. Quizá sea cierto que Villa-Lobos fue palmera que no soñó con ser pino, pero también lo es que sólo pudo “llegar a ser palmera” tras haber sido “acusado” de estar siendo “demasiado pino”, y hasta “pino anacrónico”: ¿podría haber sido simplemente palmera prescindiendo del reconocimiento metropolitano, del éxito al que tan admirativamente se refiere Carpentier, y que supuso, según ahora sabemos, la solícita “deglución” de Stravinski? ¿habría llegado a ser palmera, consciente y segura de sí, sin pasar por el París de los años veinte? Estas preguntas no ocultan ironía hacia la analogía-juicio de Carpentier ni, tampoco, desdén hacia el proceder de Villa-Lobos; simplemente buscan hacer ver que examinar el itinerario/obra de Villa-Lobos, parecidamente a lo que sucede con otros casos notorios de la historia cultural latinoamericana (y no sólo de ella), exige tomar en cuenta esta particular dialéctica entre afán de expresión propia, deglución de legados ajenos y búsqueda de reconocimiento metropolitano, a lo que hay que sumar la voluntad de afirmación del creador individual, con la estentórea gestualidad implicada. El itinerario/obra de Villa-Lobos es emblemático dada su voluntad de construirse como sinónimo de autoctonía genuina a partir de la deglución irreverente de las tradiciones del “centro”. Al haberlo hecho bien, devino central y universal. Hay en juego aquí muchas e importantes cuestiones como para no prestarles atención. Entre ellas, la de la vindicación de “lo propio” que se activa, a veces paradójicamente, ya que lo que subyace a ella es una maraña de afanes y gestos enraizados en un complejo de motivaciones personales y socioculturales de lo más intrincado.



(inspirado en el célebre poema de Meredith); Ottorino Respighi, *Los pájaros*, en 1928. También están las composiciones de Olivier Messiaen de los años cincuenta y sesenta (este compositor era un ornitólogo apasionado), o una obra como el *Cantus Arcticus, concierto para pájaros y orquesta* (1972), de Einojuhani Rautavaara, que incorpora grabaciones de cantos de pájaros del ártico. *Uirapurú* no es una composición ornitológica; al contrario; como *El pájaro de fuego*, relata una leyenda con componentes fantásticos. Stravinsky llamó “cuento-ballet” a su obra y *Uirapurú* también podría ser caracterizado así. Villa-Lobos compuso más obras referidas a pájaros: el Chôros 3 “Pica-pau”, los cuadros 5 y 6 de *Floresta do Amazonas* y más.

Ideas y música en el poema sinfónico-ballet⁸

Pasemos ahora al análisis del poema sinfónico/ballet, no sin antes advertir que a lo largo de esta sección seguimos de cerca el esmerado análisis que en su tesis de maestría ha ofrecido Daniel Zanella dos Santos (2015).

Uirapurú inicia con un acorde *forte*: un llamado de atención. Es el acorde de Tristán. Anuncia una tragedia. La alusión al drama musical de Richard Wagner será reiterada luego. Con ello se sitúa al escucha, se le propone un código para descifrar: “esto” que va a escucharse, “esto” que se ha escuchado, es una tragedia asociada al amor, a un amor imposible.

Los primeros diecisiete compases (del inicio al minuto 1:53) tienen el propósito de ubicar al escucha en un ámbito y de presentar a los personajes principales de la historia que se va a narrar. Suenan tres temas yuxtapuestos, referidos respectivamente al pájaro, a las indias y al indio bonito. La atmósfera es oscura, nocturna: el tempo es lento, al igual que las figuras rítmicas; las líneas de las cuerdas se presentan en registros graves, sobre ellas se recorta, a cargo de los primeros violines, el canto del pájaro, aunque aparece dilatado, como una especie de alusión vaga.

El tratamiento de la noche en la música amerita una reflexión: la palabra “Nocturno” alude directamente a un tipo de pieza (son especialmente célebres los de Chopin y Debussy); además, existen obras como la “Pequeña serenata nocturna” (Mozart); “Sonata claro de luna” (Beethoven); el ya mencionado “Sueño de una noche de verano” (Mendelssohn), “Una noche en el Monte Calvo” (Músorgsky), “Noches en los jardines de España” (Manuel de Falla), etc. Entre otras cosas, las “imágenes sonoras” que se ponen en juego en este tipo de composiciones suelen aludir a experiencias primordiales-ancestrales como la inquietud y el misterio, derivados del “no-ver” humano en la oscuridad, así como la lentitud, asociada al casi imperceptible movimiento de la “bóveda celeste”, que el ojo humano puede constatar en las noches despejadas.

Retomemos. Toda esta disposición inicial propuesta por Villa-Lobos es más bien estática; nada sucede aún. La sección sugiere un marco nocturno y anuncia los motivos. Los sonidos se enlazan unos a otros sin solución de continuidad; es otra herramienta para sostener el interés dentro del estatismo. Es como cuando, en el cine, la cámara enfoca un mismo ambiente desde distintos ángulos, sin que todavía esté sucediendo nada, o como cuando, en el teatro, el ojo del espectador contempla una escenografía antes de que los personajes comiencen a actuar. En la versión para ballet, el coreógrafo podría disponer a los personajes inmóviles en ese ámbito nocturno, para que el espectador los reconozca y se sensibilice con “lo que va a suceder”.

El *crescendo* que va hacia el compás 18 conduce a un acorde *forte*, donde destaca un golpe de *pizzicato* de todas las cuerdas, indicando así el comienzo de una nueva sección (minuto 1:53). Hace su aparición un personaje: el indio feo, cuya flauta imita falsariamente el canto del uirapurú. La falsía está indicada por un hecho rotundo en términos composicionales: el *solo* está construido sobre una escala no diatónica, a diferencia de los tres motivos enhebrados en la sección introductoria, entre los cuales figuraba, dilatado, según dijimos, el canto del verdadero uirapurú. El indio feo se propone engañar a las indias, que andan por allí buscando al pájaro del amor. Es interesante apreciar el vacío sonoro que enmarca el canto del falso uirapurú; el recurso aporta una dosis adicional de dramatismo. El malvado no solamente canta una melodía que no es armoniosa y trasunta nerviosidad e inquietud; además, está solo.

⁸ La versión que utilizamos como referencia para indicar los minutos y segundos es la realizada por la Orquesta Sinfónica de Paraíba, bajo la dirección de Eleazar de Carvalho. Está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Zs7VSSi3O9Q> y permite ir siguiendo la partitura y las indicaciones que contiene.

El inicio de una nueva sección es marcado por un cambio de *tempo* (minuto 2:44). El nuevo *tempo* es de *marcia*, ágil y con ciertas peculiaridades, indicativas de que se está asistiendo a una persecución: las indias, que creen haber oído al uirapurú, buscan atraparlo. El asunto de la persecución en la música también amerita una reflexión. Normalmente, las persecuciones (en sus varias modalidades, entre las cuales se cuenta la cacería de animales) se abordan composicionalmente acudiendo a un juego rítmico que busca expresar pasos —en este caso, a cargo del *ostinato* rítmico de las cuerdas medias—, agitación, sorpresas y sobresaltos. Las angulosidades de los primeros violines parecen representar los movimientos del perseguido. Suele apelarse también, y lo hace Villa-Lobos en este caso, a la intercalación de sonidos breves que irrumpen en los tiempos débiles del compás, aquí eso tiene lugar en estridente *fortísimo* y por instrumentos de sonoridad muy potente, como el trombón y la tuba. La distancia entre las intervenciones de estos instrumentos nunca es la misma: el recurso genera sorpresa, alude a la impredecibilidad, característica propia de la situación que se procura describir. Por su parte, las volutas de las flautas y clarinetes generan sensaciones de revuelo y confusión. A lo largo de la sección, la tensión dramática se va incrementando de manera notoria.

Minuto 3.41. Nuevamente, un acorde en *forte* marca un cambio de sección. Vuelve a escucharse el *grupeto* de notas (*volata*) que desemboca, de nuevo, en el acorde de Tristán. La entera sección inicial será reexpuesta, aunque con una diferencia notable: en esta ocasión, el canto del indio feo (falso uirapurú) queda a cargo del saxo soprano, un instrumento de sonido más nasal, elección tímbrica que puede significar una presencia todavía más burlesca y perturbadora (minuto 5:37). La inclusión de esta reexposición y su variante puede deberse a múltiples razones, entre ellas una posible concesión de Villa-Lobos al escucha, quien normalmente encuentra placer en reconocer una traza por la que ya ha pasado; también, puede obedecer a una decisión de reforzar la intensidad dramática; asimismo, de dar tiempo a los despliegues de los/as danzantes. Desde el punto de vista formal, se trata de un procedimiento frecuente: el *ritornello* de la forma sonata, en este caso con la excepción señalada del cambio de timbre. Desde el punto de vista narrativo, este cambio puede tener una significación asociada a lo sobredicho: remarcar los motivos de la falsía, el engaño, lo burlesco, la perturbación. La segunda persecución concluye en un acorde *forte* al que le sigue un silencio prolongado (indicado en la partitura con un calderón sobre un silencio), con lo cual se indica que estamos ante un nuevo cambio de sección (minuto 7:14). Claramente, el recurso genera expectación. Algo va a suceder.

Una indicación escrita por el propio compositor en la partitura nos advierte que se produce el encuentro con el uirapurú verdadero, cuyo canto está representado por la flauta. Inicia aquí una sección extraordinaria desde el punto de vista de la textura orquestal. Cabría sostener que, en lo fundamental, es una descripción de un paisaje nocturno —nosotros sabemos que selvático, pues así nos lo ha adelantado el haz de apoyaturas textuales. Un *ostinato* grave de notas ligadas en el piano (noche), pequeños fragmentos melódicos a cargo de las maderas, enhebrados con notas del xilofón y armónicos en trémolo en los primeros violines (semejando sonidos de insectos nocturnos), y el canto del uirapurú verdadero, representado por la flauta: Villa-Lobos alterna la presentación del motivo melódico completo con el recorte de fragmentos; busca así “imitar” las características del canto de un ave, el cual es tanto “repetitivo” cuanto “fragmentado” e “imprevisible”. En cierto momento, se incrementa la tensión dramática: una anotación de Villa-Lobos en la partitura indica que las indias danzan, recordando al uirapurú. Notas breves a cargo de trombones y tubas evocan tambores indígenas (primitivismo), identificándose el canto del ave expandido, representado ahora por los violines (8:53 a 9:40). Reaparecen los murmullos de la selva nocturna, conduciéndonos a un *pianísimo* que funciona como paso a la sección que sigue, crucial tanto musical cuanto argumentalmente.

Dicha sección inicia de manera sutilísima: sin acorde divisorio, sin cambio de *tempo*, sin silencio prolongado (minuto 10:48). Se escucha el tema de las indias, colocadas ahora en el

centro de la escena. Una india “linda y robusta”, hábil cazadora de pájaros nocturnos, es la protagonista aquí. Sobre el telón de fondo nocturno-selvático y del tema de las indias, se genera un clima de expectación sensual o de sensualidad expectante, lo cual remite en primera instancia a tratamientos más o menos convencionales y, más allá, a la evocación de experiencias ancestrales-primordiales. Un *glissando* descendente de los primeros violines y las arpas indica el flechamiento y caída del pájaro (minuto 11:26). Pocos segundos después, inicia la transformación del uirapurú en indio bonito. En términos musicales, la transformación es representada apelando a varios recursos: una melodía grave a cargo de las violas, cellos, contrabajos, que lleva la expectación acumulada a una magnífica (primera) resolución hacia 12:20.

Enseguida, una sucesión de sonidos agudos representa la incorporación del uirapurú transformado en indio bonito: el protagonista se pone de pie. Esta subsección, una de las más interesantes y bellas, preserva la expectación acumulada, a la que integra la magia de la transformación, e incrementa lo que podríamos llamar un dramatismo sensualizado. En términos composicionales, la intensidad emotiva es trabajada a través de la superposición de motivos y timbres, de la intensificación progresiva de las sonoridades y de un dilatado *crescendo*. Este momento mágico-dramático desemboca en un acorde *forte* (14:25), que nos sitúa en la antesala de una danza primitiva, que comienza propiamente en 14:55. Interesa detenerse también en los recursos empleados aquí, que en principio se aproximan a lo onomatopéyico pero que también tributan a las convenciones a las que hemos hecho referencia. El ritmo regular en tres cuartos, sumado a otras características, como el empleo de *ostinatos* rítmicos, la repetición de breves motivos melódicos y el uso de intervalos de quintas, permiten pensar en una danza primitiva. No hay anotación orientadora; parece tratarse de una sección de “pura danza”, consagrada al lucimiento de los/as bailarines/as. La sección concluye con unos sonidos ascendentes a cargo de instrumentos de viento, el “vuelo” del arpa nos conduce a la siguiente sección.

A partir de 17:19 se representa el galanteo de las indias ante el indio bonito, indicado en la partitura. Aquí se aprecian varios de los motivos expuestos con anterioridad, aunque empleados para describir otra situación, la del galanteo (recordemos que un mismo material sonoro, al estar presidido por otra apoyatura textual, puede activar otras imágenes). La tensión y la expectación se incrementan hasta llegar a un nuevo y definitivo clímax en 18:53. De ese acorde *forte* emerge un *solo* de violín (asignado al violínófono en el original), que representa el retorno del indio feo al centro de la escena (nuevamente, se trata de un fraseo no diatónico).

La sección final de la obra es la que contiene la mayor cantidad de indicaciones del compositor. Tras la melodía del indio feo, la flauta sopla una figuración rápida ascendente que representa la flecha que lanza el indio feo para matar al indio bonito (19:06). La muerte “suena” en el trémolo de la flauta, y la ulterior transformación del indio bonito en uirapurú es musicalizada acudiendo a una amalgama de varios de los materiales que ya conocemos (a partir de 19:19). Los armónicos del violín (asignados al violínófono en el original) representan las últimas veces que suena el canto del pájaro (a partir de 19:41). Se trata de un recurso que, aunado a la magnífica orquestación —donde destaca la sonoridad del arpa—, crean una atmósfera mágica y, como sugiere Zanella dos Santos, etérea. A partir del extraordinario acorde que se escucha en 19:53, el pájaro mágico parece elevarse para desaparecer en el cielo nocturno de la selva: no hay “gran final”, todo sucede como si fuésemos perdiendo de vista gradualmente a la criatura, como si toda la historia no hubiese sido más que un sueño de aire, recordándonos el título de la obra de Bachelard citada al inicio.



Apreciación

En un comentario a una versión de *Floresta do Amazonas* que está disponible en YouTube, un usuario que firma con el apodo Marvelcap42, anotó: “Foi um desperdício usar essa composição na trilha sonora daquele filme. Ela está além de qualquer imaginação visual. Como em *Uirapuru*, fica-nos a impressão de um sonho num misterioso paraíso perdido.”⁹ *Floresta do Amazonas* es una de las últimas obras de Villa-Lobos; el antecedente al que se alude es la música para la película *Mansiones verdes*, iniciativa que no se cuenta entre las experiencias más felices del compositor (véase el Anexo 4).

El comentario citado condensa parte importante de lo que hemos argumentado hasta aquí. Por lo siguiente: aun cuando responda a un “programa” descriptivo, narrativo y evocativo, el material sonoro difícilmente puede circunscribirse de manera unívoca a la “ilustración” o “comentario” de un único y exclusivo referente. Es por eso, es decir, porque porta una “apertura” más ligada a lo sensorial y emocional que a una dimensión figurativa concreta, que una composición musical, incluso siendo programática, está —como afirma el comentarista— “más allá” de cualquier imaginación visual. Dice también: “[Ambas obras] nos dejan la impresión de un sueño en un misterioso paraíso perdido”. Agregamos nosotros que el comentarista acierta, y que no importa tanto si la acción transcurre en la Grecia clásica o en el Amazonas —el llamado “color local” puede insinuarse con ligeros “retoques”, como una simple elección tímbrica—, pues no se trata, al menos en un caso como el que venimos analizando, de un trabajo que persigue plena validez etnomusicológica, sino de una propuesta que tiene que ver con activar sensaciones y emociones y, en definitiva, con poner en marcha la imaginación: la narración discurre en un entorno así (un paraíso perdido, misterioso y nocturnal) y “toca” temas cruciales como la vida, la muerte, la pérdida y la búsqueda, la transfiguración y el amor.

Sin duda, a pesar de o, mejor dicho, en virtud de, sus peripecias y pertinacias, entre ellas la “deglución” antropofágica del Stravinski “primitivista”, las composiciones de Villa-Lobos no solamente realzan y proyectan temáticas brasileñas y latinoamericanas; consiguen, también, algo más difícil: dan vida a imágenes sonoras que merecen dicho título *ipso iure*, en el sentido insinuado por Bachelard: portan acción significante, poseen mérito de originalidad, dan lugar a un onirismo nuevo, nos llevan a “otra parte”. Quizá por eso parecen guardar alguna relación con la prefiguración del universalismo genuino por el que bregamos.

⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LscWPBPKLhY>

Anexo 1

Algunas versiones de la leyenda¹⁰

Un hermoso indio era disputado por todas las jóvenes de la tribu, fue muerto por su rival. Pero, como por encanto, su cuerpo desapareció transformado en un pájaro invisible... Desde ese día, apasionadas y tristes, las indígenas oían un canto maravilloso que poblaba de armonía la selva, pero se alejaba cuando ellas lo perseguían. Era el hermoso indio que habían perdido para siempre, hechizado en un pájaro con la voz más melodiosa de la selva, era el Uirapurú. Su canto es puro y delicado como el de una flauta. La selva amazónica hace silencio en reverencia al maestro de los pájaros. Y los indios se emocionan al oírlo. Muy pocos tienen la oportunidad de oír al pequeño pájaro que apenas canta algunos minutos, al alba y al atardecer, durante los quince días en el año que tarda en construir su nido. Al son de su canto, hombres y mujeres se apresuran a hacer pedidos, confiados en que han de ser rápidamente atendidos. Muchos buscan sus plumas e incluso pedazos de nido, a los cuales atribuyen poderes mágicos. Creen que una de sus plumas da a los hombres suerte en el amor y en los negocios...y un trozo de su nido garantiza a las mujeres la pasión y la fidelidad de su amado para siempre.

Un joven se había enamorado de la hija de su cacique y ante la imposibilidad de concretar la relación tan deseada, pidió al Supremo Tupá que hiciera desaparecer tanto dolor de su alma. El dios accedió a su pedido transformándolo en un ave muy especial y le dio por nombre Uirapurú, que significa “pájaro que no es pájaro”. El joven pudo así cantar todas las noches a su amada hasta que ella se durmiera. El cacique que escuchaba el canto, se sintió encantado y quiso poseerlo para sí. Entonces Uirapurú se alejó para siempre de la tribu y de su amada, perdiéndose en la selva y solo canta una vez al año unos pocos minutos, pero durante ese corto espacio de tiempo toda la selva, las aves, los animales, el río hacen silencio para deleitarse con su música.

Quaraçá, un indio muy valiente al que le gustaba tocar la flauta, se había enamorado de Anahí, que era la esposa del jefe de una tribu en la región amazónica. Sufriendo de este amor imposible, el infortunado Quaraçá pide ayuda al dios Tupã. Movidado por el indio, Tupã decide convertirlo en un pájaro, el uirapurú, ya que le gustaba tanto cantar y caminar por el bosque en compañía de su flauta. Y así, el indio pudo permanecer cerca de su amada, descansando en su hombro mientras la India estaba encantada con ese hermoso pájaro. Resulta que el cacique también quedó encantado con el canto del pájaro y, un día, tratando de apresararlo, se perdió en el bosque. Así, el amado de Quaraçá se quedó solo y pudo revelar su amor, pero para eso era necesario que tomara nuevamente la forma humana, lo que solo sería posible si India descubría la identidad del ave que tanto le gustaba.

Anexo 2

Uirapurú en dos canciones populares

Uirapuru

Waldemar Henrique

Certa vez de montaria, eu descia um Paraná
O caboclo que remava, não parava de falar, ah, ah,
Não parava de falar, ah, ah, Que caboclo falador!

¹⁰ Las dos primeras versiones figuran en un Diario de Exposiciones del MALBA, con motivo de la muestra *Antropofagia y modernidad* (2017); enmarcan, en particular, la presentación de una escultura en bronce de María Martins, titulada *Uirapurú* (c1945). La restante está disponible en varios sitios de Internet.

Me contou do lobisomi, da mãe-d'água, do tajá,
Disse jurutaí que se ri pro luar, ah, ah,
Que se ri pro luar, ah, ah, Que caboclo falador!

Que mangava de visagem, que matou surucucu,
E jurou com pavulagem, que pegou uirapuru, ah, ah,
Que caboclo tentado!

Caboclinho, meu amor, arranja um pra mim
Ando roxo pra pegar, unzinho assim.
O diabo foi-se embora, não quis me dar
Vou juntar meu dinheirinho, pra poder comprar

Mas no dia que eu comprar, o caboclo vai sofrer,
Eu vou desassossegar, o seu bem querer, ah, ah,
Ora deixa ele pra lá

Uirapuru

Nilo Amaro e Seus Cantores de Ébano
Compositor: Jacobina e irmão (?)

Uirapuru, uirapuru,
Seresteiro, cantador do meu sertão,
Uirapuru, ô, uirapuru,
Tens no canto as mágoas do meu coração.

A mata inteira, fica muda ao teu cantar,
Tudo se cala, para ouvir tua canção,
Que vai ao céu, numa sentida melodia,
Vai a Deus, em forma triste de oração.

Se Deus ouvisse o que te sai do coração,
Entenderia, que é de dor tua canção,
E dos seus olhos tanto pranto rolaria,
Que daria pra salvar o meu sertão.

Uirapuru ô, uirapuru,
Seresteiro, cantador do meu sertão,
Uirapuru ô, uirapuru,
Tens no canto as mágoas do meu coração

Anexo 3

Versión de Villa-Lobos (argumento del poema sinfónico/ballet)¹¹

Esta es la historia de UIRAPURÚ, un legendario pájaro encantado; los fetichistas lo veneran como el “Rey del Amor” y su canto nocturno cautiva a los nativos, atrayéndolos en su búsqueda. Un grupo de jubilosos hombres de la selva, durante su diaria persecución del pájaro encantado, se topan con un indio viejo y feo que toca su flauta en medio de la jungla. Imaginando que el viejo les trae malos presagios, los nativos lo golpean sin misericordia, echándolo de sus dominios. Una hermosa doncella aparece en la selva, rodeada de su pequeña fauna nocturnal: luciérnagas, grillos, búhos, sapos y murciélagos son los ruidosos testigos de la doncella que es, en realidad, una cazadora. Armada con arco y flecha, busca y

¹¹ El texto de Villa-Lobos acompaña la partitura musical.

encuentra al pájaro encantado, hiriéndolo en el corazón. Al morir, el pájaro se convierte en un apuesto joven viril. La belleza de la mujer cautiva al transformado UIRAPURÚ. Seguidos por los asombrados nativos, ambos se disponen a abandonar la selva, pero el misterioso sonido de la flauta del viejo indio feo los detiene momentáneamente. Sospechando el regreso del viejo para vengarse de la golpiza, los nativos se esconden en la espesura de la selva, abandonando a la joven pareja. El desprevenido y apuesto joven se enfrenta sin temores al indio viejo, pero éste lo mata de un flechazo. Las doncellas nativas conducen tiernamente el cadáver del joven a una fuente cercana. Al contacto con el agua, el cuerpo del hombre se transforma, nuevamente, en un hermoso pájaro. Su dulce canto se desvanece en el pañado silencio de la selva. ¡Uirapurú Vive!

Anexo 4

De Uirapurú a Floresta do Amazonas: Villa-Lobos y el imaginario amazónico

Además de *Uirapurú*, Villa-Lobos compuso varias otras obras de tema amazónico, algunas instrumentales y otras que también hacen uso de la voz. Recordar algunas puede ayudar a reforzar aspectos de la argumentación:

- El poema sinfónico/ballet *Amazonas*, pariente cercano de *Uirapurú* (de 1929, con el antecedente de *Myremis*, de 1917). Como vemos, el vínculo entre el par *Myremis/Amazonas* es análogo al del par *Tédio de Alvorada/Uirapurú*.
- La cantata profana *Mandu-Çarara* (1940) trabaja sobre un texto basado en leyendas de la región del río Solimões, recogidas por Barbosa Sobrinho.
- *Erosão* (1950) y *Alvorada na Floresta Tropical* (1953), compuestas por encargo de la orquesta de Louisville (EUA) y estrenadas por su director fundador, Robert Whitney. *Erosão* se basa en una leyenda sobre el origen del río Amazonas. *Alvorada na floresta tropical* se inspira en varias leyendas amazónicas.
- *Rudá, dios del amor*, que lleva por subtítulo Ballet amerindio y alude al dios del amor en la mitología tupí guaraní (1951).
- La *Sinfonía núm. 10*, titulada “Amerindia” (1952), es un oratorio en cinco partes para solistas, coro y orquesta, combinando textos populares en lengua tupí y el poema latino “De Beata Virgine Dei Mater Maria” de José de Anchieta (1952). El procedimiento había sido ensayado por Villa-Lobos en zonas de las suites agrupadas bajo el título *Descobrimento do Brasil* (partes de esas músicas habían formado parte de la pista sonora de la película del mismo nombre, dirigida por Humberto Mauro, estrenada en 1937).
- *Floresta do Amazonas* es una suite sinfónica para orquesta, coro masculino y soprano, con poemas de Dora Vasconcellos, compuesta en 1958, el año previo a la muerte de Villa-Lobos (ligeramente anterior fue la versión parcialmente utilizada en la película *Mansiones verdes*, de Mel Ferrer, basada a su vez en la novela de Guillermo Enrique Hudson).
- Es también altamente recomendable visualizar el film de corta duración sobre *Uirapurú* que en 1950 realizó Sam Zebba, cineasta de origen israelí de muy interesante perfil, que por un tiempo trabajó con los indios Urubú-Ka’apor junto al antropólogo alemán Peter Hilbert.

Bibliografía

- Andrés, Ramón (2020). *Filosofía y consuelo de la música*. Barcelona: Acanalado.
- Bachelard, Gastón (1989) [1ª ed. 1943]. *El aire y los sueños*. México, FCE.
- Capriles, René (2010). “El Amazonas mágico de Heitor Villa-Lobos”. En *Archipiélago. Revista cultural de Nuestra América*, 53.
- Carpentier, Alejo [1928]. “Un gran compositor latinoamericano: Heitor Villa-Lobos” [en *Gaceta musical*, París]. Disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=4127>
- _____ (2007) [1953]. “Villa-Lobos habla de música” y “Opiniones de Villa-Lobos”. En *Ese músico que llevo dentro*. Madrid, Alianza.

- Correa do Lago, Manuel & Bernstein, Guilherme (2021). “Do *Tédio de Alvorada* ao *Uirapuru*: anotações à partitura comentada”. Disponible em <https://sites.google.com/usp.br/simposiovilla-lobos/anais-svl/anais-vi-svl-2021>
- D’Assunção Barros, José (2014). “Villa-Lobos: os *Choros* como retrato musical do Brasil (1920-1929)”. En *Ictus*, 13-2.
- De Tarso Salles, Paulo (2005). “‘*Tédio de Alvorada* e *Uirapuru*’: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos”. En *Brasiliana*, revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música, Maio.
- _____ (2020). “Las *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos”. En *Compositores de América Latina. Miradas convergentes*. México, UNAM [Cátedra Eduardo Mata de Dirección de Orquesta. Cuadernos Cátedras-Cultura 002].
- Devés, Eduardo y Kozel, Andrés (2018). *Estudios eidéticos*. Santiago de Chile: Ariadna.
- Ferrão Moreira, Gabriel (2009). “A influência de Villa-Lobos na construção do nacionalismo da era Vargas”. *XXV Simpósio Nacional de História*, Fortaleza.
- Fléchet, Anaïs (2004). *Villa-Lobos a Paris, un écho musical du Brésil*. Paris, L’Harmattan.
- Guérios, Paulo Renato (2003). “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”. En *Mana*, 9 (1).
- Herrera Bermúdez, Sandra (2010). “Hacia una estética de la música culta latinoamericana del siglo XX según Heitor Villa-Lobos y Carlos Chávez”. En *Escena. Revista de las artes*, Universidad de Costa Rica, 66-1.
- Jardim, Gil (2005). *O estilo antropofágico de Villa-Lobos*. São Paulo, Philharmonica Brasileira.
- Mariz, Vasco (1952). “Héctor Villa-Lobos”. En Andrade Murcy; Eurico Nogueira França; Luiz H. Correa de Azevedo; Renato Almeida y Vasco Mariz, *Música brasileña contemporánea*. Rosario, Apis. [Traducción de Marta Casablanca].
- Orrego-Salas, Juan A. (1965). “Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo”. En *Revista musical chilena*, vol. 19, núm. 93.
- Passos Felicissimo, Rodrigo (2016). “*Uirapuru*: a lenda do pássaro encantado, de Heitor Villa-Lobos”. II Simpósio Nacional Villa-Lobos: práticas, representações e intertextualidades, Rio de Janeiro.
- Peppercorn, Lisa M. (1992). *Villa-Lobos. Collected Works by L. M. Peppercorn*. (S/R), Scolar Press.
- Pérez Pardo, Juan Pedro (2005). “Música programática: *Don Quijote* como ejemplo de *senso traslato* en un poema sinfónico de Richard Strauss”. En Vega Cernuda, Miguel Ángel (coord.), *¿Qué Quijote leen los europeos?* Madrid, Universidad Complutense.
- Russotto, Márgara (2014). “Repensar la Amazonia y sus discursos. Entrevista a Ana Pizarro”. *Cuadernos de Literatura*, vol. XVIII, núm. 36.
- Viegas, Alexy (2013). “Panorama sobre pesquisas acadêmicas recentes dedicadas à influência da música de Igor Stravinsky no material composicional de Heitor Villa-Lobos”. *XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisas e Pós-Graduação em Música*, Natal.
- Zanella dos Santos, Daniel (2015). *Narratividade e tópicos em Uirapurú (1917) de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado) [Orientador: Acácio T. de Camargo Piedade], Florianópolis: Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.
- _____ (2014). “A voz do passarinho encantado: considerações sobre o uso de Leitmotiv em *Uirapurú* (1917) de Heitor Villa-Lobos”. *Anais do I Congresso da TeMA*, Salvador.