

Cuando los muertos narran y cantan: La puesta en música de la Antología de Spoon River de Edgar Lee Masters (1915) por Fabrizio De André (1971)

Résumés

La publication de l'*Anthologie de Spoon River* en 1915 provoqua l'entrée d'Edgar Lee Masters, son auteur, dans le mouvement littéraire connu sous le nom de « Renaissance de Chicago ». L'œuvre a été reçue avec enthousiasme non seulement par les lecteurs – de dix-neuf réimpressions pour la première édition à environ soixante-dix en 1940 –, mais aussi par la critique et les intellectuels qui ont catalogué Masters comme « le père de la littérature moderne » (Pavese, 1962, 52). Ainsi, le cimetière de *Spoon River* – dont les morts et les épitaphes expliquent l'intra-histoire des charges et des professions qu'ils ont exercées durant leur existence – a attiré l'attention des musiciens de la deuxième moitié du xx^e siècle. Parmi eux ressort notamment Fabrizio de André avec son album *Non al denaro non all'amore né al cielo* [Ni l'argent, ni l'amour, ni le ciel] (1971) – une adaptation libre pour guitare et voix. À travers une analyse musicale, littéraire et linguistique des œuvres mentionnées, l'investigation proposée aspire, d'une part, à [1] comprendre les procédés de composition utilisés afin de mettre en musique les textes cités et, d'autre part, à [2] comprendre quels sont les aspects poétiques, littéraires et linguistiques qui soulignent chacun des styles musicaux utilisés. Les conclusions éclaireront les concordances et les discordances qui existent entre la musique et le texte des deux œuvres constituant l'objet de cette étude.

The publication of the 'Spoon River' anthology in 1915 supposed Edgar Lee Masters' entry to the « Chicago Renaissance » literary movement. Both readers and critique received it with pleasure, so the first edition was reprinted seventy times by 1940 and, despite the fact that Victorian voices reprimanded the use of free verse, Masters was acclaimed as the « father of contemporary literature » (Pavese, 1962, 52). Since the book publication, Spoon River's cemetery –of which dead men and epitaphs tell the intrahistory of the jobs and professions practised during their daily life– has called the attention of musicians of the second half of the 20th century. Among them, Fabrizio De André stands out with his *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), a free adaptation for guitar and voice. Through the musical and literary analysis of these works, this paper aims to [1] understand the compositional procedures used to set to music the aforesaid text/ Masters' text and to [2] understand which are the poetical and literary aspects emphasized by each of the musical styles applied by Fabrizio d'André. The conclusions

obtained throw light on music/text concordances and discrepancies in the pieces of art that constitute the object of study.

Mots-clés : *Spoon River*, Fabrizio De André, traduction, relation texte-musique, xx^e siècle

Keywords : *Spoon River*, Fabrizio De André, translation, music and text relationship, 20th century

Entre mayo de 1914 y enero de 1915, Edgar Lee Masters¹ (1868-1950) publicó en el diario *Reedy's Mirror* algunos de los poemas que conformarían, ese último año, la edición completa de su *Antología de Spoon River* (Davies, Amato & Pichaske, 2003). De forma análoga y por influencia de la famosa *Antología Palatina*², el escritor americano relató, en primera persona, la vida de doscientos cuarenta y cuatro personajes, plasmando la intrahistoria de un hipotético pueblo del Oeste Medio y, consiguió entrar así, en el movimiento cultural conocido como “Renacimiento de Chicago” (Gómez Rosa, 2004: 27). De este modo, los muertos enterrados en el cementerio de Spoon River fueron hilvanando, “gracias al discurso de sus lápidas”, las “diecinueve historias” que conformaban el relato de la señalada población (Moreno Durán, 2003: 355). En él, Masters presentó ciudadanos con cierto grado de mezquindad, cuyos nombres y apellidos aparecen en el título de cada uno de los poemas. De hecho, son los mismos habitantes los que se lamentan, desde sus tumbas, de sus destinos terrenales, revelando, uno tras otro, los secretos conyugales, las infidelidades, las envidias, los actos de astucia o la falsedad de un microcosmos que representa a su vez el macrocosmos de la vida humana. Por consiguiente, en la *Antología de Spoon River* se pone en evidencia tanto el problema del sentido de la existencia como el juicio de las propias acciones.

Tal fue la crudeza de los versos de Masters que algunos de estos fueron tachados de inmorales por la “puritana sociedad” de Norte América a principios del siglo xx (López Pacheco, 1993: 10). Sin embargo, los especialistas vieron en dicha escritura características definitorias de un estilo propio, en el que resaltaron, además de la “musicalidad de [los] versos”, un llamativo “realismo sórdido” y un sobresaliente “gusto por la corrupción” y la rareza expresiva (Spadaro, 2004: 231).

Cabe destacar que esta obra no solo interesó a literatos o especialistas en teoría literaria, sino que también llamó la atención de compositores de la pasada centuria. Entre ellos, cabe destacar los *Cuatro epitafios* (1942) de Luci

1 Edgar Lee Masters, nacido en Garnett (Kansas), estudió derecho y se trasladó a los veinticuatro años a Chicago con la intención de hacerse periodista. El futuro poeta consideraba que, de este modo, podría estar en contacto con la literatura, su verdadera vocación. Sin embargo, después de trabajos dispares, ejerció la abogacía hasta 1923. Sus primeros poemas vieron la luz en Chicago, en revistas locales, alcanzando relativo éxito de crítica y público. Entre su producción destacan las novelas *Mitch Miller* (1920), *Mirage* (1924) y *The Tide of Time* (1937) junto con los poemarios *A book of verses* (1898), *The open sea* (1921) e *Illinois Poems* (1941) (Cfr. Ehrlich y Carruth, 1982).

2 La *Antología Palatina* es una colección de epigramas de la época clásica, helénica y bizantina (Cfr. González González, 1992).

Lobermann (1921-1969) para mezzo-soprano y orquesta de cuerda; el homónimo de Gino Negri (1919-1991) compuesto en 1945 para solo, coro y orquesta (Rinaldi, 1947), en el que se evidencia una rica construcción rítmico-armónica (especialmente en los instrumentos) y el juego entre recitados, solistas y orquesta (Mila, 1946) y *La Collina* (1947) de Mario Peragallo (1910-1996), madrigal escénico de tratamiento dodecafónico (Sanna, 2009). Además, los textos objeto de estudio encontraron cabida en un contexto más popular, como los musicales estrenados y difundidos en Broadway durante la década de los años sesenta.

Dentro de estos géneros destinados al gran público, el presente trabajo llama la atención sobre las canciones para voz y guitarra que integran el *album* intitulado *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971) del cantautor genovés Fabrizio De André³, debido a la traducción intersemiótica que se establece entre el texto literario y musical. Así, la investigación propuesta aspira, a través del análisis músico-literario de la obra mencionada, a entender, tanto (1) los mecanismos de traducción llevados a cabo por el cantautor como (2) los procedimientos compositivos puestos en juego a la hora de musicalizar los textos escogidos.

Las conclusiones arrojarán luz sobre la concordancia y discordancia música-texto en la obra objeto de estudio.

Repercusión y críticas literarias de la *Antología de Spoon River*

La *Antología de Spoon River* ha sido una de las obras poéticas norteamericanas más vendidas de la historia. De hecho, “de la primera edición se hicieron diecinueve reimpressiones, y en 1940 ya iba por las setenta” (López Pacheco, 1993: 9). Dicho interés por un producto literario de corte poético no es una constante dentro del género, pues “lo más común es que un libro de poemas venda menos de mil ejemplares” (Zaid, 2010: 64)⁴.

Una de las mayores innovaciones de esta obra fue el uso del verso libre, procedimiento que, tanto los “victorianos” como los “formalistas” de la época, consideraron con cierto recelo al suponer una novedad poética por aquel entonces (López Pacheco, 1993: 10). Posteriormente, Macrì (1957) alabó dicha iniciativa, al considerar que el recurso no suponía una falta de talento por parte de su autor, sino que, muy al contrario, Masters evidenciaba su genio creativo tendiendo, a través de la ausencia de rimas o patrones estróficos, un puente a la sociedad de su tiempo. Es decir, la *Antología* se convirtió en un poemario accesible a todo

3 Fabrizio de André comenzó su carrera artística en la década de los sesenta, hilvanando en su estilo de corte más internacional. Sus textos destacan por la alusión a problemas políticos, la referencia a diatribas existenciales y religiosas así como por la exaltación de la figura femenina. Entre sus trabajos más conocidos deben mencionarse *La buona novella* (1970), *Storia de un impeggiato* (1973) y *Non al denaro, non all'amore né al cielo* (1971) (Cfr. Alfio, 2005).

4 Gabriel Zaid señala, como excepciones, obras publicadas muy posteriormente a la de Masters: los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda (1904-1973), el *Romancero Gitano* (1928) de Federico García Lorca (1898-1936), el libro de poemas (1966) del dirigente Mao (1893-1976) y la menos conocida *Sarada Kinenbi* (1981) de Machi Tawara (n. 1951).

el público puesto que, *a priori*, su lenguaje podía ser entendido por todos los lectores, ya que la dificultad semántica no estaba enterrada en circunloquios o retahílas sonoras. Con todo, el hecho de que a través de este lenguaje libre de artificio se relatasen las vicisitudes de personas potencialmente reales, con las que el lector podría identificarse, sería otra pauta para entender la aceptación del público. Más aún, el lenguaje declamado por cada uno de sus personajes se ajusta al perfil social que ostentan, alternando un uso del lenguaje llano y popular, con otro más elevado e, incluso, sublime.

Es lógico pensar entonces que la repercusión de la obra objeto de estudio no abarcase únicamente al público lector diletante sino a escritores y críticos literarios coetáneos y contemporáneos al propio Masters, cuyos estilos artísticos diferían considerablemente con el del americano. Si bien el poeta fue parangonado con algunos de los escritores mencionados en su opúsculo, como Dante, Esquilo, Zola e incluso Homero y Whitman⁵, los efusivos elogios que recibió por parte de Ezra Pound (1885-1972) lo ensalzaron como un descubrimiento de las letras poéticas americanas (1915)⁶. Por su parte, Pablo Neruda consideró a Masters, junto con Carl Sandburg (1878-1967) y Robert Lee Frost (1874-1963), uno de “los mejores poetas de la época post-whitmaniana en los Estados Unidos” (Millares, 2008: 44). Al mismo tiempo, su lectura debió influir en otro narrador tan determinante como Juan Rulfo (1917-1986) ya que la técnica de escritura, desde el punto de vista lingüístico y argumental, plasmada en el inolvidable *Pedro Páramo* (1955) ha sido puesta en relación con la de la *Antología* (Moreno-Durán, 2003).

Sin embargo, fue quizá al poeta italiano Cesare Pavese (1908-1950) a quien más interés le suscitó la *Antología* de Masters puesto que, además de encargarse de la primera traducción italiana de algunos de sus poemas y de proponer para la versión italiana de la editorial Einaudi a una de sus más conocidas alumnas – la traductora y escritora Fernanda Pivano (1917-2009)– llegó a escribir tres interesantes críticas sobre dicha obra. Debe tenerse en cuenta que la distancia cronológica entre ellas (casi diez años) da cuenta de las continuas lecturas de Pavese sobre la misma, ratificando la admiración y atracción de este por el cementerio de Spoon River. Lejos de aburrir al escritor italiano por ser una obra más que conocida y estudiada por él, en cada una de las reseñas enfatizó nuevos aspectos y características literarias, conclusiones paulatinas de sus re-lecturas. Así, la primera de las críticas, que incluía a su vez la traducción de algunos fragmentos de la colección, fue publicada en noviembre de 1931 dentro de la revista literaria *La Cultura*, en la que destacó el “dolor” y la “vanidad” que Masters expresaba en sus versos. Posteriormente, el 10 de agosto de 1941, Pavese escribió “I morti di Spoon River” para la publicación especializada *Il Saggiatore*. En ella, además

5 Homero y Whitman son mencionados en “Petit el poeta” y Alexandre Pope en “La esposa de George Reece”.

6 La opinión de Pound incluía una crítica al mundo literario de su época, de la que él, evidentemente, tampoco salía inmune: “Por fin el Oeste americano ha producido un poeta lo suficientemente fuerte como para aguantar el ambiente, capaz de afrontar la vida directamente, sin circunloquios, sin resonantes frases sin sentido. Dispuesto a decir lo que tiene que decir, y a callar cuando lo ha dicho. Y a lograr tratar a Spoon River como Villon trató a París de 1460” (1915: 284).

de publicitar la aparición de la primera traducción italiana completa llevada a cabo, bajo su consejo y supervisión, por Pivano, animaba al lector a describir y a disfrutar de la “ingenua” y “expresiva felicidad” de dicha versión. Por último, el 12 de marzo de 1950, a raíz del fallecimiento de Masters, se difundió “La grande angoscia americana” en el diario *L’Unità* de Turín. Para esta última recensión, dio otra vuelta de tuerca, en palabras del autor italiano, a sus “continuas lecturas de la obra”, subrayando que las historias personales relatadas por el americano adquirirían un tono más dramático que el de otras composiciones similares de su época (Bonino, 2014: 9).

Para Eugenio Montale (1896-1981), en la *Antología de Spoon River* confluyen varios géneros literarios que dan lugar a uno propio, el “épico-lírico”: la hazaña literaria de Masters recae entonces, a través de la sucesiva argumentación de puntos de vista objetivos y subjetivos, en la correcta hibridación de las razones de los personajes y de su propio destino (1950). Una posible interpretación del texto, muy al hilo de lo apuntado por Montale, fue acuñada por Pavese, quien señaló que debe volverse la vista a la “mirada del poeta”, pues “contempla a sus muertos no con malsana o polémica complacencia –o, en suma, con la inconsciencia pseudocientífica que [...] tanto agrada, desgraciadamente, en Estados Unidos–, sino con una conciencia austera y fraterna del dolor y la vanidad de todos ellos [...]” (2008: 43). Es decir, el escritor americano no castiga a los maridos descontentos, a las mujeres adúlteras, a los solteros avinagrados o a los niños que nacieron muertos, pues éstos mismos ya maldicen sus erróneas vidas, sino que sitúa en su contexto todas las acciones de sus muertos, intentando averiguar las razones humanas de cada uno de ellos.

La *Antología de Spoon River* en Italia

La aparición en Einaudi de la traducción completa de la *Antología* (1943) –por Fernanda Pivano– gozó de un clamoroso éxito de ventas. Este hecho sorprende aún más al tratarse de la publicación de una obra inglesa en lengua italiana. Según Bonino, hasta la fecha, se han publicado aproximadamente, sesenta y dos ediciones, vendiéndose, por consiguiente, más de quinientos mil ejemplares, tan solo en el país italo (2014).

El promotor de este hecho fue el mismo Pavese, quien conoció la *Antología de Spoon River* en 1930 gracias a su amigo italo-americano Antonio Chiuminatto, afincado en aquel momento en Estados Unidos. Este último proporcionaba al escritor algunas obras literarias prohibidas por la censura, haciéndoselas llegar por correo postal (Pietralunga, 2007). Posteriormente, Pavese le mostró la obra de Masters a una joven Pivano para que entendiera así “la diferencia entre la lectura americana y la inglesa”: su sorpresa y agrado fueron tales que la joven traductora reconoció que alguno de los versos de la *Antología* llegaron a “dejar[la] sin aliento”. A partir de entonces, empezó a traducir lentamente las historias de los muertos del cementerio, sin atreverse a enseñárselas a su maestro

hasta que él mismo las descubrió: este dio por realizado su propósito educativo, “[...] sonrió y se llevó el manuscrito” (Pivano, 1971a: xi-xii).

El trabajo de Pivano debió ser del agrado de Pavese puesto que hizo todo lo posible para que Einaudi publicara y difundiera su versión italiana de la *Antología del Spoon River* (Spadaro, 2004). Sin embargo, aún confiando en su buen juicio, el autor de “Verrà la morte”, y en su trabajo como revisor de textos de Einaudi, realizó algunas modificaciones formales y estilísticas al trabajo de la traductora. Por ejemplo, sustituyó el sentido de algunos sustantivos, verbos y adverbios, reemplazó términos inapropiados dentro del contexto gramatical, cambió la cadencia de algunos versos, así como el tono de las frases, modificando a su vez, adverbios con verbos (Moscardi, 2013).

No obstante, el escritor, ensalzó el trabajo de su alumna una vez publicado, poniendo énfasis en su “largo y amoroso trato con el texto”, hecho que le permitió “escoger y transfigurar, en la placidez del recuerdo, los parajes del alma”. Al mismo tiempo, Pavese advirtió que la traducción no era solamente el cambio semántico y sintáctico de unas palabras italianas por otras americanas, sino que los “poemas [habían] llegado a ser italianos poco a poco, en virtud de repetidas visitas de la memoria, anteriores al acto de la traducción”: congratulaba por tanto a “la joven traductora el [haber puesto al lector] otra vez ante esa perdida imagen de [sí] mismo con su sincero y mensurado discurso” (Pavese, 2008: 61). Evidentemente, Pavese infirió su propio estilo de escritura en la traducción de Pivano, aunque diese todo el mérito a ésta última, no desdeñando, ni infravalorando el trabajo de la traductora. Así, la *Antología de Spoon River* entró en Italia de la mano de dos artistas de primera fila, admirados y respetados en su país de origen, posibilitando una mejor aceptación no solo de público sino también de intelectuales y crítica.

La versión musical y literaria de Fabrizio de André

El punto de unión entre *Non al denaro non all'amore né al cielo* de Fabrizio de André y la *Antología de Spoon River* de Edgar L. Masters –razón de la elección para su comparación– radica en el paralelismo de construcción entre sendas obras, pues ambas rehúsan del artificio compositivo ya musical ya literario. Así, el compositor italiano elige una sencilla instrumentación (voz y guitarra), cuya partitura no presenta grandes dificultades vocales, formales o armónicas. Del mismo modo, Masters no utiliza una compleja sintaxis, unas arcaizantes figuras retóricas o unas clásicas formas poéticas. Ambas obras artísticas se relacionan, tal como ha sido señalado, en una suerte de traducción intersemiótica (Cfr. Torop, 2002), esto es, el intento de decir lo mismo, de la manera más exacta, a través de diferentes lenguajes. Así, la obra de André no toma como referencia, como inspiración o como excusa la de Masters (procedimiento que podría haber sido evidenciado en las anteriores obras musicales señaladas), sino que intenta reflejar el mismo contenido a través de notas musicales.

Según De André, la primera lectura de la celeberrima obra de Masters tuvo lugar “cuando era adolescente”, concretamente a los “dieciocho años”, despertando su atención el hecho de que en los “personajes [del cementerio se] encontraba [a sí mismo]”. Incluso, cuando veinte años más tarde volvió a centrar su interés en la obra, esta vez de manera profesional, se dio “cuenta [de] que [las voces poéticas] no había[n] envejecido nada” (Pivano, 1971b). Esto es, para el músico, los temas abordados por el escritor eran no solo universales sino también atemporales: el microcosmos de Spoon River era similar al del italiano y, por ende, al de cualquier lector.

Para la gestación del disco, De André contó con la ayuda literaria de Pivano y con el soporte musical de Giuseppe Bentivoglio. Entre los tres decidieron los textos que iban a ser re-traducidos y puestos en música: mientras Bentivoglio estaba más dispuesto a trabajar con poemas de corte político, De André se inclinaba por aquellos textos que relataban las vicisitudes comunes a todo ser humano (Spadaro, 2004). Así, una vez decididos los poemas, volvieron a ser adaptados a la lengua italiana de la mano del músico, quien cambió los títulos originales de Masters señalando la profesión o la condición de los muertos del cementerio.

<i>Original de Edgar L. Masters</i>	<i>Traducción de Fabrizio De André</i>
The Hill	Dormono sulla collina
Frank Drummer	Un matto
Selah Lively	Un giudice
Wendell P. Bloyd	Un blasfemo
Francis Turner	Un malato di cuore
Segfried Iseman	Un medico
Trainor, the Druggist	Un chimico
Dippold	Un ottico
Fiddler Jones	Il suonatore Jones

Tabla 1. Diferencias entre los títulos de Masters y De André

Uno de los problemas lingüísticos que encontró De André fue la dificultad de ajustar la libertad métrica de los versos originales a patrones relativamente regulares que pudiesen ser musicados. A este respecto, Valenti señala que al no hallarse un “modelo métrico-melódico” que pudiese servir de secuencia, el cantautor creó uno *ex novo* para cada canción: así, el texto de base fue utilizado más como un “modelo” argumental que “como un texto para traducir con el mayor grado de fidelidad posible”, tal como había sido el primer propósito de De André⁷ (2013: 24). Esta modificación textual no tiene por qué resultar extraña ya que generalmente, el cantautor que traduce una poesía puede transgredir las

7 En la citada entrevista, De André señala que el respeto al contenido semántico del texto fue uno de sus campos de batalla, ya que quería ceñirse “lo más posible a la poesía” (Pivano, 1971b).

normas métricas del texto de partida en favor de una mayor adherencia a otros vínculos, como por ejemplo, la fidelidad semántica. Además, gracias a las similitudes entre la lengua inglesa y la italiana (Cfr. Masetti, 2002), la obra de De André no presenta excesivas diferencias de orden lingüístico con respecto a la de Masters⁸.

Como puede apreciarse en la tabla siguiente, la labor poética de De André se centró, en muchos casos, en recrear y completar el contenido semántico de los poemas de Masters, sin respetar ni la rima ni la métrica de los versos de referencia: es el tema poético el que permanece, casi, intacto. Por el contrario, la traducción de Pivano intenta mantener, incluso, el número de sílabas y la musicalidad de los versos.

<i>They brought them dead sons from the war, and daughters whom life had crushed, and their children fatherless, crying – all, all, are sleeping sleeping sleeping on the hill.</i>	Edgar Lee Masters, “The Hill”
<i>Li riportarono, figlioli morti, dalla guerra, e figlie infrante dalla vita, e i loro bimbi orfani, piangenti- tutti, tutti dormono, dormono, dormono sulla collina.</i>	Fernanda Pivano, “La Collina”
<i>Dove i figli della guerra partiti per un ideale per una truffa, per un amore finito male: hanno rimandato a casa le loro spoglie nelle bandiere legate strette perché sembrassero intere. Dormono, dormono sulla collina dormono, dormono sulla collina.</i>	Fabrizio de André, “Dormono sulla collina”

Tabla 2. Ejemplo de adaptación textual de “The Hill”

La recreación libre de De André fue señalada incluso por Pivano quien, aún resaltando el “extraordinario trabajo” del músico con los versos de la *Antología de Spoon River*, evidenció que “había cambiado profundamente el texto original”. La traductora, mostrando un profundo respeto y admiración por el cantautor, se atrevió a señalar que éste había “mejorado” incluso las poesías, acercándolas al tiempo presente, aunque “[...] son más bellas las de Fabrizio, tengo que subrayarlo. Tanto Masters como Fabrizio son dos grandes poetas, [...] pacifistas, [...] anárquicos libertarios, [...] evocadores de nuestros sueños. Sin embargo, Fabrizio será siempre actual, es un poeta de tal sustrato que sobrepasa los siglos”⁹ (Viva, 2001: 152).

8 Esto se debe especialmente al hecho de que ambos autores seleccionan el mismo foco de atención, situándolo casi en igual situación dentro de los versos: el sustrato más tópico se encuentra al inicio, mientras que lo más informativo al final, adquiriendo entonces posiciones fijas (Véase Tabla 2).

9 Original: Fabrizio ha fatto un lavoro straordinario; lui ha praticamente riscritto queste poesie rendendole attuali, perché quelle di Masters erano legate ai problemi del suo tempo, cioè a molti decenni fa. Lui le ha fatte diventare attuali e naturalmente ha cambiato profondamente quello che era il testo originale; ma io sono contenta dei suoi cambiamenti e mi pare che lui

Así, las nueve canciones resultantes se agruparon en torno a dos grandes temas. Por un lado, la envidia humana derivada del poder y la ignorancia (“Un matto”, “Un giudice”, “Un blasfemo”, “Un malato di cuore”). Este tema interesaba vivamente a De André al ser, según él, el “sentimiento humano” que mejor reflejaba el continuo estado de “competitividad” del hombre, en su deseo de “medirse continuamente con los otros” y superarlos: en la muerte, ya no tienen que ocultar estos oscuros deseos, al no tener “nada que esperar”¹⁰. Por otro lado, la ciencia como intermediaria entre los propósitos del investigador y la represión del sistema (“Un medico”, “Un chimico”, “Un ottico”), temática entendida por el cantautor como uno de los “productos del progreso”, en manos del poder que, sin embargo, no tiene la posibilidad de “resolver problemas esenciales” (Pivano, 1971b).

Antes de presentar dichos textos, el músico genovés utilizó algunos párrafos de “The Hill” (“Dormono sulla collina” en el álbum) reservando el epitafio de “Il suonatore Jones” para el final del álbum. Esta última canción fue la más difícil de adaptar y poner en música por De André, puesto que, en cierto modo, con esta se sentía más identificado que con las otras. Según sus propias palabras, “[p]ara Jones la música no es un oficio, es una alternativa: reducirla a oficio sería como enterrar la libertad”¹¹. Dicha idea ha sido destacada por los críticos literarios, quienes opinan que, respetando e imitando las apreciaciones de la voz poética, el cantautor dilató en el tiempo sus “apariciones” en escena, “a una distancia de seis años un[a] de [la] otr[a]” (Vilei, 2011: 374). Así, sus conciertos no obedecieron a una necesidad puramente económica, sino al respeto que el músico otorgó a sus propias composiciones, difundiénolas cuando estaban plenamente terminadas.

En definitiva, De André no solo emprendió la musicalización de la obra de Lee Masters debido a la admiración y al conocimiento de esta, sino que estuvo motivado por el hecho de que la obra le influyese en su propio subconsciente: la temática no le era ajena desde un punto de vista personal y profesional.

abbia molto migliorato le poesie. Sono molto più belle quelle di Fabrizio, ci tengo a sottolinearlo. Sia Masters che Fabrizio sono due grandi poeti, tutti e due pacifisti, tutti e due anarchici libertari, tutti e due evocatori di quelli che sono stati i nostri sogni. Poi Fabrizio sarà sempre attuale, è un poeta di una tale levatura che scavalca i secoli (Viva, 2001: 152).

10 Según De André: Soprattutto mi ha colpito un fatto: nella vita, si è costretti alla competizione, magari si è costretti a pensare il falso o a non essere sinceri, nella morte, invece, i personaggi di *Spoon River* si esprimono con estrema sincerità, perché non hanno più da aspettarsi niente, non hanno più niente da pensare. Così parlano come da vivi non sono mai stati capaci di fare” (Pivano, 1971b).

11 Non c’è dubbio che per me questa è stata la poesia più difficile. Calarsi nella realtà degli altri personaggi pieni di difetti e di complessi è stato relativamente facile, ma calarsi in questo personaggio così sereno da suonare per pure divertimento, senza farsi pagare, per me che sono un professionista della musica è stato tutt’altro che facile. Capisci? Per Jones la musica non è un mestiere, è un’alternativa: ridurla a un mestiere sarebbe come seppellire la libertà. *E in questo momento non so dirti se non finirò prima o poi per seguire il suo esempio* (Pivano, 1971b).

Relaciones poético-musicales en *Non al denaro non all'amore né al cielo*

Como se apuntaba en el epígrafe anterior, De André mantiene la fidelidad a la sencillez formal y estructural de los poemas de Masters al no trabajar con un gran masa sonora enriquecida por multitud de diferentes timbres, así como al no requerir del cultivo de las grandes formas. Entonces, su principal finalidad compositiva es destacar determinadas sonoridades individuales que hacen relucir ya el significado ya el significante de las palabras traducidas. De este modo, la melodía de la voz cantante se entiende entonces como una línea más de todo el tejido armónico de la guitarra, caracterizado en su conjunto por la claridad de exposición sonora.

El texto original de Masters queda notablemente desarrollado en las canciones de De André, aunque el compositor intente mantener, en la mayoría de los casos, el mismo número de sílabas (entre once y doce) que los versos ingleses (v. “Dormono sulla collina”). Por ejemplo, en “Un malato di cuore”, el músico incluye libremente ciertos versos que amplían la acción del personaje femenino al que, en la última parte del poema de partida, se dirige Francis (el protagonista) mediante la función fática del lenguaje. De tal modo, el músico aumenta los versos del poema de Masters recreando su contenido semántico en tres estrofas y convirtiéndolo en un texto de corte romántico. Dicha elaboración literaria está frecuentemente acompañada por la presencia de figuras rítmicas irregulares, que permiten al músico enlazar una mayor cantidad de sílabas y versos que, de forma general, no aparecen en el original. De ahí que en “Un medico”, el sustrato rítmico esté compuesto mayoritariamente por tresillos y en “Dormono sulla collina”, aunque menos abundantes, también sean apreciables.

En relación a esto, debe destacarse que lo habitual es que De André no utilice ningún desarrollo rítmico en sus piezas, circunscribiéndose a figuraciones sencillas como corcheas, negras y blancas. Por lo tanto, esta utilización de duraciones homogéneas puede elaborar un material sonoro repetitivo, haciendo que el oyente se concentre más en el contenido semántico del texto. Así, por ejemplo, “Un blasfemo”, con uno de los pocos *tempi lenti* (*Moderadamente mosso*) de la colección estudiada, hace sonar mayoritariamente figuras de negras.

Mai piu mi chi - -

nai e nem - me - no suun fio - re

Ejemplo 1. “Un blasfemo”, cc. 8-15: Frase 1 (transcripción propia)

A su vez y de manera lógica, tampoco existen desarrollos temáticos que le den variedad al discurso. De este modo, no debe pensarse que la discriminación

de las distintas secciones formales se establece gracias a oposiciones de material, ya que el modo de apuntar o sugerir cuáles son las partes que componen una pieza lírica resulta muy sutil. De André es absolutamente consciente de las consecuencias que estos cambios producen en las piezas, siendo un valor de su genio compositivo y una consecuencia de la asimilación de la naturaleza de los textos de Masters, cuyo contenido semántico no producía marcadas diversidades, sino la escasa construcción de los personajes o de la acción. Así, las diferencias entre secciones nunca se producen de un modo brusco, a través de marcadas divergencias por lo que su discriminación viene determinada por cambios muy leves que dentro del estatismo de su obra parecen muy llamativos.

Por lo que concierne a la discriminación entre estrofas poéticas, estas quedan separadas de diversos modos. En primer lugar, pueden aparecer cesuras musicales de mayor o menor duración que delimitan perfectamente el paso de unas a otras (“Un blasfemo”). En segundo lugar, después de líneas melódicas vocales desarrolladas principalmente por grados conjuntos, es habitual que al final de los mismos se presenten intervalos de segunda ascendentes (v. “Dormono sulla collina”). En tercer lugar, las cadencias plagales (IV-I) en la guitarra pueden marcar la finalización de las estrofas (v. “Il suonatore Jones”), e incluso, cadencias perfectas (v. “Un giudice”). Por último, el cantautor hace oír saltos de sexta y séptima llamando la atención sobre un discurso musical de por sí monótono (v. “Un chimico”). Esto es, en los contrastes que delimitan la separación entre las estrofas se utilizan materiales que ya se habían escuchado pero presentados con un contorno diferente, por lo que, su uso permite crear perfiles novedosos.

Otro recurso musical que aporta poco dinamismo al sustrato musical es la utilización del *recto tono*, cuya monotonía sonora despierta la atención del oyente haciéndola recaer sobre el texto. Así por ejemplo, en “The Hill” Masters emplea la primera estrofa de cada bloque semántico para presentar los nombres de los protagonistas y la segunda para la descripción de cada uno de los acontecimientos de los que ellos fueron partícipes. Por su parte, en el texto de la canción los dos contenidos vienen condensados en uno. Es en esta pieza donde aparece el primer ejemplo de recitativo sobre una nota, cuya tensión sonora aumenta además, gracias a la presencia de rápidas secuencias armónicas (*Si* m7, c. 7; *Mi* 7, c. 8; *La* m, c.9).

Do-ve se n'èan-da-to El mer che di feb-bresi la-sciò mo-ri-re do-v'è Her-man bru-
cia-toin mi-nie-ra Do-ve so-no Bert e Tom, il

Ejemplo 2. “La Collina”, cc. 6-15 (transcripción propia)

Este mismo procedimiento se puede encontrar en “Un blasfemo”, sobre una de las palabras más importantes del texto, «Dio» (articulada sobre *sol m-sol m7*), sustentada también sobre sonidos al unísono:

dal mo - men - to che in - ver - no mi con - vin - se che

Di - o non sa - reb - bear - ros - si - to ru

Ejemplo 3. “Un blasfemo”, cc. 20-27: Frase 2 (transcripción propia)

Además, no existe un respeto unánime por la correspondencia entre sílabas tónicas musicales y poéticas en los distintos poemas analizados. En algunas ocasiones, como en “Un matto”, el cantautor resuelve este hecho utilizando para ello las figuras de mayor duración: a su vez, la línea vocal delimita este procedimiento a través de intervalos de segunda ascendentes y cadencias plagales (IV-I) en el acompañamiento de guitarra.

Sin embargo, llama la atención que cada una de las modulaciones llevadas a cabo por el acompañamiento de la guitarra tiene lugar sobre la sílaba tónica de la palabra, con independencia del tiempo fuerte del compás (v. “Dormono sulla collina”). En cuanto a las dobles consonantes, características de la lengua italiana, son separadas en sílabas siempre que coincidan con un tiempo fuerte del compás (v. “Il suonatore Jones”).

Además de lo expuesto, es interesante señalar que De André realiza la correspondencia entre música y texto a través de algunas figuras retóricas e, incluso, de otros recursos musicales que destacan las consecuencias de las acciones de los personajes. Así, en “Dormono sulla collina” las palabras «si lasciò morire» sobre la tonalidad de *la m*, casi al inicio de la traducción, son interpretadas musicalmente a través de un descenso melódico de sexta mayor, acabando con uno de los sonidos más graves de toda la composición. En “Un matto”, donde la voz poética se lamenta de que en vida no ha podido comunicarse con la gente por un problema de lenguaje, el beneplácito del cantautor sobre el protagonista del poema viene determinado por un cambio de armadura (*Si b M – Si M*) para las últimas dos estrofas textuales: en ellas, podría subrayarse la idea de que ya bajo tierra, todos sin voz, cuerdos y locos, reposan en el mismo sitio.

Ejemplo 4. “Un matto”, cc. 30-40 (transcripción propia)

Al mismo tiempo, la canción se convierte en una continua repetición sonora en la que se aúnan por un lado, la rima asonante de los versos (a través de pareados) y, por otro lado, la repetición de tonalidades, moviéndose a través de I-IV de forma casi constante. Todo esto podría ayudar a la personificación sonora del sujeto central del poema: el loco que no encuentra reposo al sentirse discriminado, y vuelve a tropezar continuamente con los mismos prejuicios, hasta que la muerte lo hace semejante al resto, aunándolos todos en una tonalidad con sostenidos.

En el caso de “Un giudice”, el protagonista del poema, Selah Lively, estudia jurisprudencia para poder vengarse de todas aquellas personas que, de un modo u otro, le han hecho sentirse infeliz y desdichado. El tema poético que rescata De André es entonces la envidia que encuentra en la venganza la única solución posible: en primer lugar, de los hombres al estudiante a juez y, posteriormente, de éste a los primeros. El músico resalta esta idea a través de la concatenación de frases musicales regulares de ocho compases, que difieren escasamente en la interválica entre unos y otros, pero la línea melódica resultante es la misma. Entonces, la similitud entre el pecado capital de uno y otros queda representado a través de frases análogas tanto en contornos como en construcción interna. Además, la voz destaca mediante saltos melódicos ya las injurias ya las reprobaciones que el propio Lively recibe y da a sus convecinos. De tal modo, tacha a una persona de «irreverente» (sobre *si b m*) a través de un intervalo de octava justa, señala de «impertinente» (en *Fa M*) cierto comentario mediante el mismo intervalo, o subraya a una vecina como la «más indecente», no solo mediante saltos de tercera, sino también con el único melisma de toda la pieza. André podría estar reflejando así como los insultos son destacados del resto del discurso sonoro, del mismo modo que deberían encontrar poca cabida en el discurso oral.

En “Un blasfemo”, la curva sonora de «arrodillarse» (cc. 4-5, modulación de *do m* a su relativo mayor) es tomada melódicamente a través de un salto de cuarta, para posteriormente descender por grados conjuntos y en valores rítmicos largos, de forma homóloga al contenido semántico del verbo.

“Un medico” destaca por la variedad armónica de la canción, como por ejemplo:

c. 1	4	7	8	8	9	11	16	17	19	21	25	28	32	34
Rem	La7	Do7	Fa	Sib	Solm	Mi7	fa#m	Do#7	Mim7	Re	Re7+	Lam	Sol#dim	La

Tabla 3. “Un medico”: pasaje armónico de la primera sección

La lógica de su secuenciación obedece a la descripción musical del texto. De tal modo, los acordes de séptima coinciden con la mayoría de los verbos de esta sección, lo que podría producir en el oyente una asimilación entre la acción textual y la tensión sonora. Al mismo tiempo, De André destaca el final de cada uno de los versos con una secuencia armónica más prolija. Esto es, mientras en la mayoría de los casos, el inicio se construye sobre un solo acorde, en el final de los mismos aparecen dos de ellos, enfatizando así la rima textual.

E incluso, en “Un chimico” la secuencia de grados conjuntos en la melodía vocal para acompañar el verso «m’ha portato in collina» (con ascensión V-I del menor, intervalo característico de la pieza), podría hacer alusión a la altura de este accidente geográfico. Además, el cantautor reserva los sonidos más agudos para la palabra «morte» (sobre la escala de *do* m natural) en un intento de destacar el futuro de la voz poética descrita en el texto; sin embargo, cuando el texto explicita que esa misma muerte es la que le ha llevado a la colina, el giro melódico es descendente, como augurando el fatal desenlace.

Por último, en “Il sounatore Jones”, el músico decide resaltar sonoramente dos de las palabras más importantes del texto, «polvere» y «terra», mediante un salto de quinta justa descendente. Llama la atención dicho procedimiento al hacer referencia a la situación terrenal del protagonista del poema.

Conclusiones

El análisis poético y literario de las nueve canciones de De André para *Non al denaro non all'amore nè al cielo* ha evidenciado que el cantautor gozó de la máxima libertad para la propia expresión de los versos de Masters y para la traducción de éstos al lenguaje musical. Del contenido textual, le interesaba la semántica del mismo, la historia que articulaban las palabras, no la sintaxis lingüística de éstas. De tal modo, no tuvo problemas para cambiar o aunar estrofas, para invertir adjetivos y adverbios e incluso, para modificar el tiempo de los verbos. Así, fue la forma del sentimiento lo que contaba para De André, sintiéndose atraído por un sustrato racial e instintivo, en la que él mismo se reflejaba. Entonces, el *álbum* del cantautor italiano debe entenderse como el intento de aludir o evocar el espíritu poético de Masters de la manera más fiel posible.

La finalidad de sus transformaciones lingüísticas estaba entonces determinada por la adecuación a la música, para que éstas resultarían solventes en una composición para voz y guitarra. En este sentido, destacan las figuras irregu-

lares como tresillos e incluso cinquillos que facilitan una mayor declamación de sílabas en la voz, aunque la mayoría de las piezas presentan una regularidad de figuras que, al mismo tiempo, facilita la comprensión del texto. Además, la línea melódica se mueve por grados conjuntos en la mayoría de las canciones, reservando los saltos interválicos para destacar algunas de las palabras clave del texto.

Aún con todo, De André hace escuchar ciertas figuras retóricas que le confieren un espíritu clásico a la declamación de los poemas, bien mediante la línea melódica bien mediante los acompañamientos de guitarra. Ésta toma un cariz secundario en las piezas, otorgándole todo el protagonismo al canto, y a la perfecta adecuación de éste a la letra. No obstante, se han evidenciado ciertas discordancias de acentos tónicos y fónicos en las piezas analizadas, que el cantautor resuelve a través de melismas o de figuras de mayor duración que enfatizan el acento no-tónico de las palabras.

En definitiva, el cantautor italiano muestra un dominio textual y musical muy acorde con el texto de partida. Su labor principal consistió por consiguiente en la traducción literaria pero también musical de los poemas de la *Antología del Spoon River*. Si una de las críticas que recibió la obra original fue la utilización de versos libres, que la hacían en cierto modo accesible a un mayor número de lectores, las canciones de De André gozan de la misma particularidad. La sencillez, que no la simplicidad, de estas nueve piezas la hace comprensibles a todos los oídos. De este modo, como se señala en el título de este trabajo, los muertos *cantan y hablan en un cementerio* que puede estar tanto en la América de principios del siglo XX como en la Italia de finales del mismo: un sonido que todos escuchan sale de los epitafios y por todos es entendido.

Desirée García Gil

Universidad Complutense de Madrid – España
desiree.garcia@edu.ucm.es

Œuvres citées

- Alfio, G. (2005) : Fabrizio De André. Anarchia e poesia. Roma: Bonanno.
- Bonino, G. D. (2014) : Edgar Lee Masters. Antología di Spoon River. Torino: Einaudi.
- Davies, R. O.; Amato, J. A.; Pichaske, D. R. (2003) : A place called home. Writings on the Midwestern Small Town. Minnesota: Minnesota Historical Society Press.
- Ehrlich, E.; Carruth, G. (1982) : The Oxford Illustrated Literary Guide to the United States. New York : Oxford University Press.
- Gómez Rosa, A. (2004) : Lápida Circa y otros epitafios de la torre abolida. República Dominicana : Manatí.
- González González, M. (1992) : «Epitafios de naufragos recogidos en Antología Palatina». Memorias de historia antigua. 13-14 : 33-42.
- López Pacheco, J., Ed. (1993) : Antología de Spoon River. Madrid : Cátedra Letras Universales.

- Masetti, L. (2002) : L'antologia di Spoon River di Edgar Lee Maſter e Non al denaro, non all'amore, né al cielo di Fabrizio de André, en http://www.prato.linuz.it/~Lmasetti/percorsi_incrociati/spoonriver/index.php.
- Macri, O. (1957) : «Antologia americana». La Gazzetta di Parma. 27 de mayo: 46-49.
- Mila, M. (1946) : «Un nuovo compositore». Il Mondo. 21 settembre: 11.
- Millares, S. (2008) : Neruda: El fuego y la fragua. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Montale, E. (1950) : «Celebre e sconosciuto l'autore di Spoon River». Corriere de la Sera. 8 de marzo 1950 : 23.
- Moreno Durán, R. H. (2003) : "La sublimación y la expresión del mito". La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica. Ed. F. Campbell. México, Universidad Autónoma de México: 354-365.
- Moscardi, I. (2013) : «Cesare Pavese, Fernanda Pivano e "Spoon River"». Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica. 285: 33.
- Pavese, Cesare (2008) : La literatura norteamericana y otros ensayos. Barcelona: Lumen.
- Pietralunga, M. (2007) : Cesare Pavese & Anthony Chiuminatto. Their correspondence. Canada: University of Toronto Press Incorporated.
- Pivano, Fernanda (1971a) : Edgar Lee Maſters. Antologia di Spoon River. Torino: Einaudi.
- Pivano, Fernanda (1971b) : Entrevista a Fabrizio de André para "Non al denaro non all'amore né al cielo. Roma: Ricordi.
- Pound, E. (1915) : «Webſter Ford». The Egoiſt. 11, 1 : 11-12. Reproducido fragmentariamente en Poupard, D. et al. (2008): Twentieth-Century Literary Criticism. Detroit: Gale Research.
- Rinaldi, Mario (1947) : «L'Antologia di Spoon River" musicata in Italia da Gino Negri». Radiocorriere. Organo ufficiale della Radio Italiana, 23 febrero- 1 marzo : 22.
- Sanna, Silvia (2009) : Fabrizio de André. Storie, memorie ed echi letterari. Monte Porzio Catone: Effepi Libri.
- Spadaro, A. (2004) : «Il poeta dei deſtini: E. L. Maſters "Antologia di Spoon River"». La Civiltà Cattolica. II, 3695 : 230-241.
- Torop, M. (2002) : «Intersemiosis y traducción intersemiótica». Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. 25 : 13-42.
- Valenti, G. (2013) : «Da canzoni (e poesie) a canzoni. Adattamenti metrici nelle traduzioni di Fabrizio de André». Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. 22 : 105-134.
- Vilei, I. (2011) : « El mito americano en la obra de Cesare Pavese y su herencia en la canción de autor italiana de los años setenta». Cuadernos de filología italiana. 18 : 369-375.
- Viva, Luigi (2001) : Non per un dio ma nemmeno per gioco: vita di Fabrizio De André. Milano : Feltrinelli.
- Zaid, G. (2010) : Demasiados libros. Madrid: Anagrama.