

ENSAYOS Y DOCUMENTOS

Mi camino de la vocación al hallazgo

Por

Juan Orrego Salas

Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos

Determinar cuándo en la vida una vocación comienza a manifestarse, apela a un recuerdo en que la imaginación puede fácilmente confundirse con la realidad; requiere de la reconstitución en el presente de una percepción que tuvo lugar en el pasado. La vocación es un impulso, una urgencia por expresarnos en alguna forma que brota de las profundidades de nosotros mismos. Es difícil establecer cuándo y cómo la percibimos por primera vez. *Vocatio-onis*, en latín, es de donde procede el término, lo que significa un llamado a realizar algo. Con frecuencia se ha referido a la vocación religiosa como a un "llamado de Dios".

En mi caso, el llamado de la música, no puedo sino imaginar que comenzó a manifestarse poco a poco, en el amanecer de mi vida y en la medida que fui seducido por las obras que escuchaba y me estimulaban a establecer mis propios órdenes de sonidos en la mente. En los orígenes de mi existencia recuerdo haber oído a mi madre tocar en el piano un par de trozos del *Peer Gynt* de Grieg, y algo después, en una grabación de Furtwaengler, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven interrumpida cada cuatro minutos para reactivar con una manivela la llamada "victrola", que la reproducía. Cada vez que escuchaba esta última, insolentemente me entretenía, enseguida, tarareando el motivo del primer movimiento en ritmos y órdenes de sonidos diferentes, pasatiempo que años después me habría de conducir a mis propias improvisaciones en el piano.

La vocación es un privilegio cuya existencia cada uno descubre espontáneamente en sí mismo. No tiene una presencia que podamos aprehender. Se nos revela como una necesidad por expresarnos, es un deseo. Recuerdo que desde muy temprano esta necesidad se me manifestó en formas abstractas o concretas, que luego interpretaba en sonidos, hasta que se hacía presente un motivo que me entretenía extender en mi imaginación; posiblemente al que Schoenberg se habría referido como la "idea seminal"¹ que genera e impulsa el *continuum* de la música.

Muchos años después, cuando inicié mis estudios de arquitectura, me fue posible reconocer que la unidad de una forma visual también dependía de la presencia de un elemento básico cohesionador y me fue posible equipararlo a la

¹Schoenberg 1950.

función del motivo generador en que se sostiene la continuidad en el desarrollo de la música².

El manejar este proceso es privilegio de la mente creadora impulsada por la fuerza de la vocación y la urgencia del deseo de expresarse, de poder captar la presencia e intuir las posibilidades de la idea o motivo seminal.

Es en esta etapa en la que se define el genio creador. Fue el que a Beethoven le permitió intuir que de una simiente tan compacta y elemental podía extraer el caudal expresivo en que se extiende su *Quinta Sinfonía*, como una afirmación cuyo contenido total no se revela hasta el silencio que sigue a la octava de Do con que la obra termina. Si pudiésemos explorar las profundidades que motivaron al compositor a escribir esta obra, podríamos explicarnos la naturaleza de los impulsos que lo guiaron, pero esto pertenece al dominio misterioso de esa divinidad que André Gide llamó "*la part de Dieu*"³ que interviene en la creación.

Antón Ehrenzweig⁴ distingue dos procesos en la etapa inicial del acto creativo, el de una fantasía inconsciente, similar a la de un niño en sus primeros años de vida, que llama "proceso primario". En éste se hacen presente fuerzas no estructuradas, no se aprecian diferencias ni existe una clara demarcación entre tiempo y espacio, lo que podría describirse como un caos. Luego reconoce una etapa de ordenación de las fuerzas anteriores, con la ayuda de la preconciencia y conciencia, que llama "proceso secundario". En otras palabras, es una etapa en que se manifiesta el apremio del artista por establecer un orden en lo impreciso con que se inicia todo proceso creativo. En ésta el creador emerge del caos, se deshace de todo material innecesario, retiene lo aprovechable y lo ordena. De aquí en adelante, el crecimiento y desarrollo de su obra depende de dos fuerzas básicas, de la imaginación o facultad para soñar y de la inventiva que, apoyada en su oficio, le permite la disposición lógica de sus materiales.

Albert Einstein siempre insistió en la necesaria prioridad de la imaginación sobre el conocimiento, a lo que el compositor Roger Sessions⁵ agregó que el conocimiento, en el más bajo de sus niveles le permitía al compositor manejar los recursos del lenguaje, pero en un nivel muy superior se identificaba con su pensamiento.

El oficio constituye la puerta de acceso al lenguaje personal del creador que, con el impulso del instinto y la colaboración de esa "parte de Dios" establecida por Gide, logra reflejar en su total dimensión y profundidad el momento y la singularidad de su estilo. Los sueños son la savia de la creación. No hay técnica que nos pueda enseñar a generarlos; con ellos nos encontramos en el proceso de la creación. La etapa más compleja y misteriosa en ésta es la inicial, el despegue del caos, que requiere de una fuerza que no es posible enseñar —se aprende—, es parte del deseo que prospera de la vocación. El espíritu está dotado de la capacidad para desear, nos dice Stravinsky⁶ y es esto lo que nos permite levantarnos del caos.

²Orrego-Salas 1988.

³Gide c. 1948.

⁴Ehrenzweig 1971.

⁵Sessions 1950.

⁶Stravinsky 1947.

El compositor Alexander Goehr, en una entrevista realizada por *The Independent*, de Londres, en 1991, describe el escenario previo a iniciar una nueva obra como penoso, afectado por una gran frustración, y luego como el de una experiencia que sobrepasa toda satisfacción que se conozca o imagine.

De las tinieblas generó el Creador Supremo la luz y mucho más. En su dimensión humana el acto de la creación artística constituye una experiencia de esta especie. Del caos ha despegado mucha música y de ahí ha progresado hacia adquirir el contenido enigmático y orden abstracto en que se sostiene.

El etnólogo Claude Lévi-Strauss⁷ ha expresado que la música envuelve ese singular atributo de ser simultáneamente "inteligible" e "intraducible" y que representa el misterio supremo de la ciencia del hombre.

Después de más de sesenta años dedicados a la tarea de inventar música, sigo sintiéndome parte de un misterio, que tanto me confunde como me eleva. Sé que en cada obra que termino me he expresado en un lenguaje "inteligible", puesto que puede conmover, pero que está basado en órdenes de sonidos que no pueden traducirse en ideas o imágenes precisas. El que las *ragas* hindúes posean ese atributo es porque se les ha impuesto previamente representar ciertas cosas, como las horas del día, las estaciones del año o transmitir mensajes determinados, algo como el papel que desempeña el *leitmotiv* en las óperas de Wagner.

Stravinsky⁸, que con frecuencia adoptó las posiciones más extremas para exponer sus ideas, afirma que la música por su propia naturaleza no tiene el poder de expresar nada, sean sentimientos, ideas, estados psicológicos, fenómenos de la naturaleza, etc.

Copland⁹ es más abierto al declarar que es difícil establecer lo que una obra significa para satisfacer a quienes la escuchan, pero esto no nos permite negarle a la música el poder expresar algo.

La tarea de escribir música consiste en poner en el pentagrama los signos representativos de los sonidos que el oído interno nos dicta, pero sólo cuando uno comienza a sentirse impulsado por esa "sensación de eternidad" con que Romain Rolland¹⁰ explica el despertar de los sentimientos religiosos, es cuando la fuerza de la llamada inspiración se hace presente y el proceso deja de ser tarea y se transforma en una vivencia interior, en una realidad subconsciente que progresa casi por sí sola hacia su plenitud, como si la música estuviese escribiéndose a sí misma. El compositor no es por sí solo quien la impulsa; en muchas instancias se transforma en un servidor de las ideas que florecen del proceso creativo. En esta etapa la emoción y el razonamiento se confunden, se invaden uno a otro, se transforman en una fuerza que nos permite descubrir y anticipar gestos expresivos que surgen de lo profundo de nosotros mismos.

La música suscita anticipaciones en busca de satisfacerse. La resolución de éstas eleva su expresividad y activa otras anticipaciones, pero si en este proceso no

⁷Lévi-Strauss 1970.

⁸Stravinsky 1947.

⁹Copland 1953.

¹⁰Rolland 1925.

hay un elemento unificador que las impulse, se cae en la incoherencia y dispersión. De ahí que lo primero que requerimos identificar es la existencia de motivos generadores que conduzcan el *continuum* de la obra, que son los que nos levantan del caos inicial.

* * *

Desde las dos pequeñas obras corales *a cappella* que escribí en 1942 – un *Villancico* y el *Romance a lo Divino*, opus 7, agregadas a otras anteriores que he excluido de mi catálogo por considerarlas pecados de juventud– comenzó mi exploración de un estilo que habría de definirse unos años más tarde. Soluciones melódicas que habrían de reconocerse en obras posteriores se hacen presentes ya, aunque sin levantarse de lo estrictamente rudimentario. La *Sonata* para violín y piano, opus 9, me lo confirma. Esta fue la primera obra mía que se presentó en Nueva York, en uno de los programas de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), en 1945, y luego en Chile. “Cuidadosamente estructurada, de un contenido contrapuntístico objetivo, aunque impersonal” la consideró el crítico W.S. del *New York Times*, mientras Salas Viu¹¹ –más cercano a mi afecto– la juzgó de un contenido armónico pobre a pesar de la belleza de su línea melódica y lógico desarrollo de sus ideas.

Entre las múltiples obras que escribí durante mi primera residencia en Estados Unidos, los *Romances pastorales*, opus 10, para voces mixtas *a cappella*, sobre textos de Góngora, se distinguieron por el empleo de un lenguaje armónico y de un orden melódico modal que habría de preparar el camino a la *Cantata de Navidad*, opus 13, para soprano y orquesta, que establece el comienzo de mi adolescencia musical, que se extiende hasta las *Canciones castellanas*, opus 20, para soprano y conjunto de cámara. Me parece, además, que en éstas la tarca de “poner música a la palabra” o “expresar en música la palabra” demostró haberse establecido en mí; descansaba ya dentro de los parámetros de la fonética y sintaxis, de la semántica generadora de imágenes y metáforas, de la prosodia y osamenta poética, acentos, articulaciones y rítmica que imponían los poemas del Siglo de Oro español que había escogido.

Se ha expresado con frecuencia que, en la música vocal, es del discurso sonoro que depende la hondura, intensidad y esplendor con que la obra proyecte el rostro y esencia del texto. Wagner¹² se suscribió a esto describiéndolo como la expresión de la palabra rescatada por el sonido. Yo prefiero definirlo como un fenómeno de nutrición recíproca, en que la música, sin perder su orden propio, refleja la expresión del texto y éste se nutre a su vez del singular contenido de aquella, y en que la palabra motiva al compositor, quien la hace suya y la proyecta en un orden de sonidos que le confiere continuidad y relieve.

El musicólogo alemán Carl Dahlhaus¹³ define este género en la música como el de un lenguaje sobre otro lenguaje.

¹¹Salas Viu 1951.

¹²Wagner 1972.

¹³Dahlhaus 1978.

En la total extensión de mi obra la asociación de palabra y música se ha movido en un espacio muy amplio. Incluye el empleo de poemas estróficos o libres (Lope de Vega, o Neruda y Huidobro), de narración o prosa expositiva (la Biblia o las cartas de Bolívar), del teatro (el *Retablo del rey pobre* o la ópera *Viudas*), de melopea, recitación rítmica, gritos, murmullos y fonemas.

Con todos estos recursos me fui familiarizando en el camino de mi formación musical con las obras que escuchaba; con la recitación rítmica en *Facade* de Walton, escrita cuatro años después que nací, el *sprechstimme* en el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, que antecedió en siete a mi nacimiento, hasta los susurros, gorjeos, fonemas, *parlati* de Berio y otros, que sólo vine a escuchar a mediados del siglo XX.

Sin embargo, a pesar de todo lo que vamos adquiriendo en el camino de esta experiencia, y sabemos de donde procede, la creación sigue siendo un acto íntimo que, por encima de la contribución de los encuentros de la razón y la técnica, es el instinto quien la rige, es de donde emergen los impulsos inconscientes que nos conducen a expresarnos en las formas más abstractas y en la tarea de "poner en música la palabra", el abrirnos ante la imagen, la metáfora y articulaciones que ésta nos provee.

En mi trayectoria de compositor he encontrado en la unión de palabra y música el más seductor de los medios de expresión personal. Desde mis tempranas obras corales –mis *Canciones* en tres movimientos, opus 12, para soprano y cuarteto de cuerdas, sobre textos de Guzmán Cruchaga, o mi *Cantata de Navidad*– no sólo me sentí arrastrado por la necesidad de expresar en música lo que el texto podía sugerirme, sino que también por ajustar su desarrollo a una estructura lógica. En esta tarea, observé que el contenido literario y el símbolo desempeñaban un papel tan importante como el conformarlo a un desarrollo y estructura musical sólidos.

Desde Platón, pasando por Carlyle, hasta Freud y Jung, el concepto de que es a través del símbolo que el hombre vive, actúa y se expresa, resulta especialmente válido en toda la gama de situaciones que envuelve el proceso de montaje de la palabra en música. Aunque muchas veces depende del empleo de arquetipos y patrones congénitos y al mismo tiempo de nuestra percepción del contenido fonético, sinonímico, etimológico o metafórico de la palabra, también exige un profundo ajuste a una continuidad musical que puede sólo elevarse de las profundidades de nuestra experiencia, independiente de todo factor representativo o metafórico.

Con las *Canciones castellanas* percibo que se produjo el encuentro con un lenguaje que iba a progresar hasta aquellas obras escritas entre 1969 y 1976, en que el equilibrio entre sustancia poética e invención musical iba a ser lo característico: la *Missa in tempore discordiae*, opus 64, y el oratorio *The Days of God* (Los días de Dios), opus 73.

Yo describiría esta etapa como una de profundización de mis hallazgos, de encuentro conmigo mismo y con la música de mis días, lo que se refleja tanto en mis obras de música pura o absoluta, como en las asociadas a la palabra, o sea, tanto en el espacio de tiempo que cubre la creación de mis cuatro primeras sinfonías, como el que transcurre entre mi *Sexteto*, opus 38, para clarinete, cuarteto de cuerdas y piano o mi *Cuarteto* N° 1 de cuerdas y la *Sonata a quattro* para flauta,

oboe, clavecín y contrabajo, la *Sonata de estío*, para flauta y piano, *Mobili*, para viola y piano, las *Quattro Liriche* para saxofón alto y piano o mi *Sonata*, opus 60, para piano. También se observa en las obras vocales que progresan hacia *Palabras de Don Quijote*, de 1970. Este período que se extiende de 1948 a 1976 es de un hallazgo activo, de un constante descubrimiento, en un camino que progresa del modalismo a mis aventuras con los desarrollos seriales en que, no obstante, mi música permanece fiel a una organización tonal y a las formas cerradas neoclásicas, con los ocasionales arrebatos románticos que se observan en mi cantata *América, no en vano invocamos tu nombre*, sobre poemas de Neruda, o en el *Maestoso*, segundo movimiento de mi *Sinfonía* N° 2, opus 39, y otros ejemplos.

¿Y en adelante, hasta el presente, qué sucede?

Un constante devenir de fuerzas diferentes que se instalan en mis experiencias interiores; encuentros, dicotomías, regresos y rebotes que no me han apartado de reconocerme a mí mismo en todo momento y de ser identificado como el mismo de antes. Me ayuda en formular esta respuesta, el que en 1950 Domingo Santa Cruz, después de preguntarse si era yo un neoclásico, un neorromántico o una rara combinación de ambas cosas, me hubiese reconocido como un músico “de nuestra historia, que emprendió el vuelo hacia 1945 en el comienzo [...] del ‘cese de fuego’ de la segunda guerra mundial”¹⁴, que el crítico musical Peter Jacobi actualizó, medio siglo más tarde, al describirme como el compositor que “a pesar de las corrientes cambiantes de la música moderna, ha seguido obedeciendo a su propio pulso, sin cerrar sus oídos y su mente a cuanto lo ha rodeado”¹⁵.

En el camino de mi vocación hacia el hallazgo y mi encuentro con la variedad de estéticas que me han motivado desde entonces, pienso que ha sido esa “fuerza viva que informa y anima al presente” con que Stravinsky¹⁶ describió la tradición, la que me ha impulsado.

En oposición al orden cronológico de la historia, fue Beethoven quien me condujo a Mozart, puesto que entre los amigos de mis padres que frecuentaban las reuniones musicales en mi hogar, les escuchaba decir que Mozart era elegante pero trivial. Fue Bach quien me condujo a los polifonistas del Renacimiento y así fui descubriendo las tradiciones del pasado que se proyectaban al presente sin restarles singularidad. También consideraban a Tchaikowsky pomposo y sensible-ro, a Verdi y Puccini, vacíos y pedestres frente a Wagner. A todos ellos llegué por mi cuenta.

He vivido en una época de extrema abundancia de estéticas y sistemas, de búsquedas y experimentaciones, de aficiones, impactos, mudanzas y retornos, en un mundo que en la música se ha extendido mucho más allá del Occidente europeo, al cual poco antes parecía estar atado. A cuantos conocí en esta floresta; cuantos se me acercaron sin ser invitados, pasaron junto a mí y me dejaron una simiente que alteró mi rumbo, y a cuantos mantuve deliberadamente en la distancia, sería largo identificar. Sin embargo, todo y todos han formado parte de la

¹⁴Santa Cruz 1950: 37.

¹⁵Jacobi 1999.

¹⁶Stravinsky 1947.

historia que ha guiado mis pasos, de lo que me ha penetrado y motivado, de esa música que se ha abierto ante mí, que ha percibido mi capacidad de aprehenderla porque, como diría Theodor Adorno¹⁷, “no somos nosotros los que entendemos la música sino la música la que nos entiende”.

* * *

En las horas jóvenes de mi carrera de compositor, en 1949, que en este espacio no contaba con más experiencia que el haber escuchado algunos ejemplos del pasado, escribí mi *Primera Sinfonía*. Fue un despegue audaz, que se resolvió en una composición de inventiva tonal y de forma reiterante, que difícilmente podía escapar de ser considerada neoclásica. Al público le gustó y siguió siendo favorecida después de su estreno por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah. De ahí se inició mi relación con lo “absoluto” en la música orquestal, tanto como la que ya había iniciado con la música de cámara, en un par de obras anteriores.

Tomé conciencia entonces que en literatura, un poema o una narración, o en las artes plásticas, un óleo o una escultura, se apoyaban en algo ajeno para expresarse, mientras en la música esta capacidad residía en la música misma y esto era lo que la hacía “absoluta”. Una sinfonía, un cuarteto de cuerdas, una sonata eran expresiones que contenían en su esencia la posibilidad de comunicarse, no necesitaban de otra asociación.

Y en el curso de esa mágica hazaña del hallazgo, que me llevó de la tríada y el cauce de la tonalidad, hacia los *clusters* y las organizaciones seriales de la *Sinfonía* N° 4 o la *Sonata a quattro*, me trajo a nuevas exploraciones de la tonalidad y retornos, como lo confirman mi *Concierto* N° 2 para piano, mis *Sinfonías* N° 5 y N° 6 o mis *Cuartetos* N° 3 y N° 4.

De “eclectico” me calificó el compositor argentino Juan Carlos Paz¹⁸ y posiblemente lo sea. He vivido en un período de eclecticismo, de búsqueda en las artes, que a muchos ha arrastrado, y dentro de éste, otros tantos han mantenido su singularidad. El lenguaje de Béla Bartók en el tránsito del primero al sexto de sus cuartetos de cuerdas se movió, de la pentatonía y el modalismo, hacia la atonalidad y de ahí a un tonalismo modificado. Stravinsky evolucionó del folclorismo tonal, descansando en muchas estaciones, hasta la dodecafonía de *Threni*.

Esto y más lo he vivido deteniéndome en algunos puntos, buscando direcciones que me motivasen, abriéndome a ellas, para luego buscar la lógica en que les correspondía apoyarlas. Es el compositor quien ordena sus materiales conforme a los impulsos que operan en las profundidades de su experiencia creadora; luego el teórico o el musicólogo los explora y les asigna un orden que responda a sus propios puntos de vista históricos, estéticos o técnicos y finalmente el auditor los recibe e interpreta movido por sus propias percepciones. No son sólo las ideas, sino la emoción la que preside como ordenadora y exégeta de la lógica en que la

¹⁷Adorno 1998.

¹⁸Paz 1955: 375.

obra se sostiene y termina, por ser el auditor el verdadero intérprete de ésta, por encima de todo análisis.

La tarea de componer es tanto conceptual como sensorial. Lo que la música "dice" está oculto en la música misma; lo que "le dice" al auditor es lo que éste percibe al oírla. En él la obra del compositor apela al "sentimiento" mientras el "concepto" se hace innecesario, se mantiene oculto, o muchas veces se ignora.

Si hubiésemos de aceptar la tesis que los cambios de estilo dependen de los cambios ambientales que nos afectan, ciertamente esto podría observarse en las obras que escribí después de mi establecimiento en Estados Unidos. Me inclino más a pensar que cuando esto sucede después de la etapa formativa, en que el creador ha fortalecido sus ideas y se ha nutrido de las tradiciones que le son propias, esto le asegura una forma personal de expresarse, lo que representa el hallazgo de una singularidad que podrá ser expuesta a cambios sin perder su esencia.

La música es por naturaleza sintáctica y formal. En esto se afirma el vocabulario de un compositor, en el manejo de sus patrones rítmicos, melódicos, armónicos y otros que definen su estilo. Éste se desarrolla y penetra en lo más profundo de sus emociones. Las técnicas pueden escogerse y éstas cambian estilos y expresiones. A Beethoven, en la extensión total de su obra, se le reconoce un estilo, sin embargo, hay técnicas y expresiones que van cambiando. Baste observar el tránsito de sus cuartetos de cuerdas, desde los del opus 18, atados a Haydn, a los opus 132 y 135, en que la tonalidad se torna indiferente y su lenguaje armónico salta mucho más allá de su propia historia; casi sobrepasa el Romanticismo. Sólo así podrá apreciarse el camino de un estilo engastado en un tránsito que ya ha excedido los límites de una estética supuestamente establecida.

¿Qué sucedió con Ginastera cuando progresó de un nacionalismo enardecido al modernismo polifacético de sus últimas obras, cargado de las apretadas armonías, *glissandi* y soluciones improvisatorias anticipadas por otros? Siguió siendo el mismo imaginativo creador que originalmente había escogido las tradiciones del yaraví, la milonga y el malambo como fuente de inspiración, en simultaneidad con el realismo de Honegger y Milhaud y que después se expresó en la atonalidad de su oratorio *Turbao*, agregada a los arranques pasionales de sus conciertos para violoncello y orquesta.

Con el hallazgo no se desemboca en una etapa estacionaria en el desarrollo de la creación. Muy por el contrario, persiste un tramo de evolución, de inesperados encuentros con nuevas soluciones e influencias, de experiencias modificadoras que la historia y los cambios sociales van proveyendo. Pocas semanas antes de mi nacimiento se había firmado el Armisticio de la Primera Guerra Mundial y luego el Tratado de Versalles. Desde entonces una sucesión de conflictos bélicos afectaron al mundo en que yo vivía y me desarrollaba, incluyendo la Segunda Guerra, que terminó con el brutal lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki; enseguida la Guerra de Corea y la Guerra de Vietnam, que se había iniciado en 1964 y se intensificaba destrozando sueños y vidas, infertilizando campos, creando odios y pretendiendo defender principios a costa de destruir viejas tradiciones. Más tarde, la torpe Guerra de Irak y todo esto agregado a la creciente pobreza de multitudes y ambiciones desmedidas y acumulación de riquezas de

unos pocos, invaden mis pensamientos y emociones. Estos no flotaban por encima de esas realidades y mi obra no estaba desprendida de expresarlo. La discordia del mundo y la sociedad se hizo presente en la *Missa in tempore discordiae*; la saña del golpe militar de 1973 en Chile, en mi *Biografía mínima de Salvador Allende*, en mi *Concierto* para oboe y cuerdas y en mi ópera *Viudas*; mi vida en la distancia de mi tierra, en mi *Sinfonia semper reditus*, la N° 6. Son todos parte de hallazgos que han ido emergiendo en el tránsito hacia el final y posiblemente muchos otros que han mantenido inconfesa su asociación al momento.

El precisar cómo esta convulsión se manifiesta en términos musicales en mi obra de las últimas décadas, se lo dejo a otros. Luis Merino afirmó con anterioridad que era la melodía la que desempeñaba "un papel protagónico como 'germen emotivo' del fluir sonoro y a ella se subordina la armonía"¹⁹, lo que en otras palabras confirmó años más tarde Gerald Benjamín²⁰. De modo que no estaría fuera de lugar el considerar que es de la melodía de donde mi inventiva musical recibe el impulso motor, y en ésta se refleja principalmente el acontecer histórico-social que me rodea. Yo la identifiqué como una extensión de los motivos germinales que antes he mencionado. Este proceso floreció de una necesidad interior que se manifestó mucho antes que racionalizara su existencia como fuente creativa. Salas Viu²¹ me cita declarando en 1946 que, en mi *Cantata de Navidad*, había buscado devolver a la melodía el papel que le había sido usurpado en la música por quienes vieron en ella la expresión de un sentimentalismo débil e impropio a nuestro tiempo.

La unidad temporal de la melodía apela a nuestra memoria para captar el orden y contenido de un *continuum* basado en el tránsito de un sonido al siguiente y asegurar la integridad y coherencia de lo que deseamos expresar. Nuestra capacidad de anticipación y reconocimiento de la base armónica o contrapuntística que le corresponde, emerge entonces como una necesidad central a este proceso.

Los psicólogos del *gestalt* introdujeron el término *verschluss* –que podría traducirse como "conclusión"– para definir la tendencia subconsciente de consumir una idea, lo que es básico para lograr la integridad de todo orden melódico. Entre el comienzo y el *verschluss* se extiende un proceso que lo incluye todo; motivos, temas, frases y períodos, es decir, todos los gestos que han elevado nuestras emociones y se han reflejado en la continuidad de nuestro pensamiento; aquella unidad que el maestro Sergiu Celibidache²² expresó que distinguía a una obra maestra, en que el fin no está en el comienzo sino que la unidad es el comienzo en ésta, o sea, que si una obra no se extiende de comienzo a fin sin perder el enlace consigo misma, no pertenece a esa categoría.

La percepción de esta unidad indivisible comenzó a parecerme básica en mi tarea de inventar música y sustantiva la congregación de todos los gestos expresivos de una obra alrededor de un número limitado de motivos generadores. Tomé

¹⁹Merino 1978: 20.

²⁰Benjamín 1994.

²¹Salas Viu 1951.

²²Celibidache 2001.

conciencia de que el proceso de la creación musical se transformaba en una caótica divagación si no estaba asido a energías que le asegurasen que el tránsito de un sonido a otro –o también a un silencio– no respondían al desenvolvimiento de una singular experiencia interior, diferente en cada obra. Sólo así podríamos generar la necesaria expectación con que la música se expresa, la de permitirnos anticipar lo que ha de venir después de haber escuchado lo acontecido, en que consiste la interacción de fuerzas que sostienen el gesto expresivo.

La expectación responde a un estado de insuficiencia en un impulso en busca de distensión. La mente humana está constantemente aspirando a la consumación de sus experiencias, a la estabilización de sus impulsos, en otras palabras, a dar respuesta a los enigmas que se le presentan; conferir forma a las abstracciones. Esto es lo que define la psicología *Gestalt*, es decir, la posibilidad de “dar forma”.

El compositor le provee al auditor esta experiencia, quien la recibe e interpreta ayudado por su capacidad auditiva, intelectual y asociativa, además de aquellas que le brinda ese “sentido interno que reside en el alma”, como habría agregado Santo Tomás de Aquino.

Una composición musical, si no constituye un pensamiento completo, no logra expresarse. Si no se sostiene en su progreso hacia la total consumación, de modo que no pueda sustraérsele o agregársele nada, se desintegra. Y es esto lo que en última instancia determina su contenido y forma.

El geólogo Nataniel Arbiter²³ descubrió que cada cristal tiene una estructura interna que determina su forma exterior y que ésta deriva de una agrupación mínima de átomos dispuestos de manera única y peculiar a cada uno. Me parece que esto establece un símil maravilloso con una composición musical en que un mínimo de sonidos y su peculiar orden y extensión en el tiempo, revelan su contenido y determinan su forma.

Edgar Varèse²⁴ expresó: “Cada una de mis obras descubre su propia forma, que es imposible que llene otro molde sino el propio”. Con ello el compositor estableció la singularidad de contenido y forma de cada una de sus obras, concepto que la filósofa Susanne Langer²⁵ profundizó al expresar que la música se nos presenta siempre con emociones que nunca antes habíamos percibido, con pasiones desconocidas, y Marcel Proust²⁶ corroboró al declarar que la música le había ayudado a descubrir cosas que había buscado en vano y que siempre se renovaban.

En el aula se menciona la sonata o el rondó y se establece su empleo en la música del pasado, sin advertir que son “formas” activadas por una tradición cambiante y ágil, y no constituyen “fórmulas” estáticas.

En este espacio de la continuidad, reiteración, densidad, articulación, acento, timbre e intensidades reside la magia y substantividad de las percepciones musicales. Lo que Chirico expresó en su pintura metafísica, García Márquez en su realismo mágico, Miró en los niveles más elevados de la abstracción, es aquello que a la

²³Citado en Lafferty 1994.

²⁴Citado en Cowell 1958.

²⁵Langer 1960.

²⁶Proust 1912.

música le es propio: su capacidad de conmover sin apoyarse en la narración o en lo representativo de la literatura o las artes plásticas, lo que la hace "intraducible" y a la vez "inteligible", de acuerdo con Lévi-Strauss.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR

1998 *Quasi una Fantasia*. Londres: Verso Classics.

BENJAMIN, GERALD

1994 "‘Dramme per musica’ en las obras de Orrego Salas", *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), pp. 44-100.

CELIBIDACHI, SERGIO

2001 *Celibidache!*. Chicago: Facets Multimedia.

COPLAND, AARON

1953 *What to listen for in Music*. Nueva York: Mentor.

COWELL, HENRY

1958 *The Music of Edgar Varèse*. Nueva York: Modern Music.

DAHLHAUS, CARL

1978 *Die Idee der absoluten Musik*. Viena: Bärenreiter-Verlag.

EHRENZWEIG, ANTÓN

1971 *The Hidden Order of Art*. Los Ángeles: UCLA Press.

GIDE, ANDRÉ

1926 *Journal. Numquid et tu*. París: Gallimard.

JACOBI, PETER

1999 "Fitting Tribute to a Composer", *Herald-Times* [Bloomington], 2 de abril, *Music Reviews*, p. 5.

LAFFERTY, PETER

1994 *Brockhampton Dictionary of Science*. Londres: Brockhampton Press.

LANGER, SUSANNE

1960 *Feeling and Form*. Boston: Harvard University Press.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1970 *The Raw and the Cooked*. Londres: Cape Press.

MERINO, LUIS

1978 "Visión del Compositor Juan Orrego Salas", *RMCh*, XXXII/142-144 (abril-diciembre), pp.5-105.

ORREGO-SALAS, JUAN

1988 "Presencia de la arquitectura en mi música", *RMCh*, XLII/169 (enero-junio), pp. 5-20.

PAZ, JUAN CARLOS

1955 *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

PROUST, MARCEL

1912 *A la recherche du temps perdu*. París : Bibliothèque de la Pleiade.

ROLLAND , ROMAIN

1925 *Jean-Christophe*. París: Albin Michel.

SALAS VID, VICENTE

1951 *La creación musical en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, pp. 295-337.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1950 "El Concierto para piano en la obra de Orrego Salas", *RMCh*, VI/39 (primavera), pp. 33-53.

SCHOENBERG, ARNOLD

1950 *Style and Idea*. Londres: McMillan.

SESSIONS, ROGER

1950 *The Musical Experience*. Nueva York: Princeton University Press.

STRAVINSKY, IGOR

1947 *Poétique Musicale*. Boston: Harvard University Press.

WAGNER, RICHARD

1972 *Mein Leben (My Life)*. Nueva York: Viena House-Press.