

En el centenario de Vicente Huidobro (1993)

Altazor
y la
Missa in tempore discordiae:
reciprocidad de palabra y música

por
Juan Orrego-Salas

I

La unión de palabra y música precede por mucho tiempo a la antigüedad griega. En Grecia misma resulta incorrecto hablar de "unión", puesto que ambas formas fueron sinónimas una de otra. Aristóteles en su *Poética*, luego de establecer que la melodía, el ritmo y la palabra eran elementos constitutivos de la poesía, agrega que, como una excepción, "existe un arte que emplea separadamente el lenguaje [...] en prosa o en verso [...] pero que hasta hoy no hay un nombre que lo identifique".

Podría decirse entonces que el canto, como una expresión de esta equivalencia, tiene una historia tan vieja como la de la humanidad.

Pese a que esto, principalmente en relación a la música occidental, puede darse como un hecho irrefutable, establecido por la Biblia, confirmado por la mitología griega y perpetuado, entre otras, por las tradiciones judía, bizantina y cristiana, no existen documentos en notación musical anteriores al siglo VII que lo confirmen, excepción hecha del fragmento encontrado en Oxyrrincos, proveniente del 300 d.C.

En el mundo de la llamada música culta de Occidente esta simbiosis de palabra y melodía desapareció. Cada expresión conquistó su independencia, mientras que en el folclore y la música popular esta unión subsistió.

Una vez que ésta dejó de existir en la primera de las especies nombradas, el trabajo del compositor de *poner* en música un texto floreció, o sea, el de ajustar una melodía de su invención a la poesía o prosa escogida por él. Mientras tanto, en las otras dos especies perduró la simultaneidad de concepción y la fusión de texto y música. Incluso, no dejan de ser corrientes, sobre todo en la música popular, los casos en que la música precede al texto, o sea, en que la palabra se ajusta a una melodía existente.

II

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 "a cappella", de los opus 6, 7 y 10, o mis *Canciones* en tres movimientos op. 12, y mi *Cantata de Navidad* op. 13, no sólo me sentí arrastrado por la idea de

Revista Musical Chilena, Año XLVIII, Julio-Diciembre, 1994, N° 182, pp. 14-43

expresar en música lo que el contenido de las palabras me sugería, sino que también por el proceso de ajustar mi invención musical a los acentos, espacios, períodos y frases que la sucesión de éstas envolvían. Me dejé conducir entonces, como lo hago hasta el presente, por una fuerza en que lo premeditado y consciente parecía jugar un papel de mínima importancia frente al papel dominante que desempeñaba la simbología que de manera muy personal interpretase la substancia del texto.

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 e interpretación de la palabra en música. En algunos casos uno podrá no estar consciente del *porqué* de su propia respuesta musical a una palabra o a una imagen literaria determinada, aunque necesariamente tenga que saber el *cómo* para poderla formular, y en otros, *porqué* y *cómo* nos serán cabalmente conocidos.

La facultad de asociación conforme a la cual la mente del compositor responde, consciente o inconscientemente, haciendo uso de una variedad de arquetipos y patrones congénitos, constituye una de las fuerzas, y muy importante, en el proceso creativo y, en especial, en aquel que envuelve el uso de la palabra, que acarrea su propio significado y contenido fonético, sinonímico, etimológico y simbólico.

Muchas veces, entonces, es la palabra engastada en esos arquetipos y patrones musicales conocidos, la que se nos ofrece como vehículo expresivo. No somos quienes los inventamos y no necesitamos disfrazarlos, puesto que es la fuerza de nuestra propia fantasía la que puede conferirles un valor de expresión personal y diferente, y despojarlos de sus vínculos históricos.

No me es posible establecer cabalmente cuánto de lo que hoy observo al respecto en las obras vocales que escribí hace casi cincuenta años, como las citadas con anterioridad, ingresó a ellas por el umbral de la conciencia y premeditación, o cuánto respondió a un impulso irracional y espontáneo; aun aquellos casos en que pueda constatar el empleo de un glosario tradicional.

Por ejemplo, el tercero de mis *Romances pastorales* op. 10, titulado *En un pastoral albergue*, termina con la estrofa en que Luis de Góngora, autor de los poemas, se refiere al "dichoso joven" a quien lo halló en el lugar "la vida y muerte de los hombres", en los siguientes términos:

Los troncos le dan corteza
 en que se guarde su nombre,
 mejor que en tablas de mármol
 o que en láminas de bronce¹.

La idea de ser "mejor" la extendí, para enfatizarla, en un despliegue de imitacio-

¹Luis de Góngora, *Romances*, en *Antología de la poesía española* de Federico C. Sainz de Robles (Aguilar, Madrid, 1964).

nes descendentes cubriendo el espacio total del coro mixto, de sopranos a bajos, hasta reposar en las armonías abiertas de quintas justas en que están engastadas las palabras *mármol* y *bronce*, expresión del rigor y frialdad que la roca y el metal me sugirieron, frente a la nobleza y calor del leño (ver ej. 1).



EJEMPLO 1

Romances pastorales op. 10, "En un pastoral albergue"

Ahora bien, la quinta o cuarta justa, es decir, la tríada sin tercera, se ha empleado a lo largo de la historia de la música dramática occidental como símbolo de austeridad, de estatismo, por cuanto es un intervalo que no exige resolución armónica. Por otra parte, a estos intervalos también se les ha proclamado como expresión de arcaísmo, posiblemente debido a su reiterada presencia en la temprana polifonía, desde el apareamiento del *organum* paralelo adelante.

Cuánto de esto pudo incitar el empleo, premeditado o inconsciente, de esta simbología, no puedo saberlo, pero la verdad es que al constatar hoy su presencia en mi obra, advierto que la solución es única e inseparable de la imagen que el hermoso romance de Luis de Góngora me proveyó.

Otro tanto podría decir de mi *Cantata de Navidad* op. 13, para soprano y orquesta, escrita en 1946, un año después de los *Romances pastorales*. En este caso, fueron romances de San Juan de la Cruz y un villancico de Lope de Vega los que determinaron, tanto el carácter de cada uno de sus cuatro cantares (*Anunciación, Natividad, Villancico* y *Gloria*), como también proveyeron los escenarios dramáticos suscitados por algunos de sus versos o por el contenido y simbología propia de algunas palabras.

En esta composición la orquesta no sólo desempeña un papel acompañante de la voz, sino que con frecuencia se incorpora a un plano protagonista. En el Primer Cantar, el enigma y dimensiones del misterio de la Trinidad lo expresa la voz en un tono declamatorio, aunque suspensivo. La orquesta sostiene el edificio en un *tutti* estático y a la vez afirmativo. Luego, la soprano proclama el de la Encarnación en sinuosos melismas. Este formato vacilante sugiere la duda del ser humano frente al enigma del relato evangélico. Crea un suspenso que la orquesta resuelve en un significativo interludio que expresa la humilde aceptación del misterio, lo que luego la voz corrobora en la estrofa final de este movimiento:

De las entrañas de María
 Él su carne recibía,
 Por lo cual Hijo de Dios
 Y del hombre se decía².

En el texto de este Cantar prima una visión metafísica del relato evangélico, la que brinda pocas oportunidades al empleo de una simbología musical de esencia descriptiva, pictórica o cinética. Éstas abundan en los que siguen y creo que pueden ser fácilmente detectadas.

Los agitados trémolos y escalas de maderas, percusión y cuerdas que describen los "airados vientos furiosos" que perturban la calma y dulzura con que María cuida el sueño de su Niño, al decir de Lope de Vega en su villancico (Cantar Tercero), son de un contenido pictórico tan evidente, como el testimonio de fortaleza e infalibilidad que emerge del coral de maderas y bronces en que está engastado el texto de San Juan de la Cruz en el Gloria (Cuarto Cantar), al referirse a la bondad, potencia, justicia y sabiduría de Dios, como también el de la mística reflexión del Recitativo-lento, insertado en el júbilo de este movimiento. Interpreta éste las palabras del Hijo de Dios, así glosadas por el poeta:

Iré a buscar a mi esposa
 y sobre mí tomaría
 sus fatigas y trabajos,

 y por que ella vida tenga,
 yo por ella moriría³.

Sin precisar si fue la imagen sombría de un Velázquez o Zurbarán, o tal vez alguna doliente y distendida crucifixión de El Greco lo que me guió en el proceso de expresar en sonidos el mensaje de esta estrofa; estoy cierto que este impulso fue de índole visual. El movimiento descendente de la soprano y las cuerdas, la carga de cromatismo y choques armónicos que predominan en el último verso, desde entonces los asocié al lento y resignado inclinarse de la cabeza de Jesús en los instantes de su muerte en la cruz (ver ej. 2).

Me he referido a estas dos obras tempranas en mi producción por considerarlas, junto a mis *Canciones* en tres movimientos, op. 12, sobre poemas de Juan Guzmán Cruchaga, mis primeras aventuras de compositor en el reino mágico en que palabra y música se funden para expresar las respuestas de nuestro mundo interior.

El volver sobre éstas me permite establecer, como si se tratara de obras ajenas,

²San Juan de la Cruz, *Romances*, en *Vida y obras de San Juan de la Cruz* de Crisógomo de Jesús O.C.D. (Madrid, 1936).

³*Ibid.*

Recitativo-Lento

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are "yo por e". The piano accompaniment is in G major, with the right hand playing a complex, rhythmic pattern and the left hand playing a more melodic line. The second system is for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are "lla mo - ri - ri a.". Above the vocal line, there are performance instructions: "rall.molto . . . piu lento" and "accel.". The piano accompaniment is in G major, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a more rhythmic line. Dynamics markings include *sfz* and *pp*.

EJEMPLO 2
Cantata de Navidad op. 13, "Gloria".
 Recitativo-Lento

hasta qué punto fue el contenido del verbo el que se impuso, arrastrándonos hacia el uso de un glosario tradicional o cuándo éste se dejó revestir de atavíos insospechados, que sólo adquirieron un significado preciso *a posteriori*. En otras palabras, cuánto puede haber respondido, en el proceso de interpretar en música la esencia del texto, a un impulso premeditado y cuánto a una reacción espontánea.

III

Ahora bien, el objetivo del presente ensayo es considerar esta reciprocidad entre substancia poética e invención musical en relación a una de las dos obras sinfónico-corales que escribí en el espacio de siete años, entre 1969 y 1976, experiencia que hoy evoco como una respuesta al más incuestionable y profundo mandato, a una necesidad irresistible de expresarme en los términos que lo hice y de alcanzar la metas que me propuse.

Se trata de la *Missa in tempore discordiae* op. 64, y del oratorio *The Days of God* (Los días de Dios) op. 73, cuyas partituras fueron completadas en 1969 y 1976, respectivamente, tras un proceso de trabajo que recuerdo como alucinante, como habiéndome transportado a un plano superior y enigmático, distante de toda realidad y al mismo tiempo respondiendo a ésta con la más absoluta conciencia de los medios empleados.

Entre ambas escojo la *Missa* por tratarse de una obra cuya creación fue impulsada en proporción muy considerable por el poema *Altazor* de Vicente Huidobro, cuyo centenario se conmemoró en 1993. Sin embargo, el separar la consideración del proceso creativo de las obras mencionadas, del resto de mi abundante catálogo de composiciones con intervención de la palabra, no apunta necesariamente a señalarlos como experiencias excepcionales, sino que como ejemplos que aún podría evocar con especial claridad a pesar del tiempo transcurrido desde que los viví. Pero también recuerdo en la distancia de cuarenta y cinco años, los instantes en que escribí las *Canciones castellanas* op. 12, la obra cuyo estreno en Italia me abrió las puertas a Europa. Sentí también que una fuerza superior y misteriosa me guiaba en la tarea de poner en música los cinco hermosos poemas del Siglo de Oro español que había escogido.

IV

Tras un período aproximadamente de seis meses, contados desde los días en que comencé a bosquejar mi obra, el 18 de enero de 1969, completé la partitura de orquesta que decidí titular *Missa in tempore discordiae* op. 64, para tenor solista, coro mixto y orquesta. En esa fecha cumplí cincuenta años de vida, como también cincuenta habían transcurrido ese año desde que Vicente Huidobro, en 1919, había comenzado a trabajar en el extenso poema que en 1931 publicaría en Madrid bajo el título de *Altazor*, y que, en fragmentos escogidos, yo empleé en mi obra.

La dediqué, conforme a lo que se lee en la portada interior del manuscrito, "A la memoria de los que partieron y a quienes me han acompañado en este medio siglo de discordia en el mundo"⁴.

Luis Merino, en su estudio sobre mi obra, escribe que aunque "no se precisa el alcance exacto del vocablo 'discordia', es posible suponer que se refiere a las

⁴Juan Orrego Salas, *Missa in tempore discordiae* (MMB Music, Inc., Saint Louis, Missouri, USA, 1986).

guerras, la pobreza, la injusticia social y tantas otras desigualdades que han plagado nuestro planeta durante este siglo⁵. Puedo decir que esto es exactamente lo que motivó su empleo.

Por muchos meses antes de iniciar la composición de esta obra, me persiguió la idea de usar el texto litúrgico de la misa en latín con inserciones poéticas en lengua vernácula, en el estilo de los antiguos tropos del siglo X. Para llevar adelante mi proyecto debía encontrar los versos que de una manera polémica expresaran los anhelos insatisfechos de amor, justicia y paz contenidos en el *Ordinarium*, de modo de producir una confrontación entre las palabras tradicionales de la misa y la de textos que reflejasen la angustia de comprobar que éstas se repetían sin que su contenido se materializase.

El poema *Altazor* de Huidobro, que hasta entonces no conocía, me conquistó de inmediato. Encontré en éste una fuente riquísima de selección para las interpolaciones poéticas con que había soñado y que había estado buscando un tanto a la deriva.

Altazor, el visionario, el explorador de los espacios siderales que flota en el vacío como el astronauta de nuestros días y a quien Huidobro se refiere como habiendo nacido "a los treinta años el día de la muerte de Cristo"⁶, pasó a ser mi aliado, a hablar por mí a través de la voz de un tenor solista. Suspendido entre los planetas contempla el nuestro, observa la separación de hombre y Dios, experimenta la soledad del infinito, y protesta de la inconsecuencia humana e implora la eternidad.

El coro mixto canta el texto tradicional latino, mientras el tenor solista interrumpe constantemente la continuidad de la liturgia con los versos seleccionados de *Altazor*, desafiando el comportamiento del hombre frente al ideal cristiano, exponiendo su debilidad para actuar conforme a las palabras que él mismo ha repetido durante siglos, y al mismo tiempo transmite un mensaje de esperanza en la unión postrera de hombre y Dios, nacido de su propia nostalgia.

La orquesta, organizada en tres cuartetos de instrumentos de viento, 4 flautas, 4 clarinetes y 4 trombones, que se agregan a un grupo numeroso de percusiones y a la sección corriente de cuerdas, sigue el desarrollo de la palabra litúrgica y de las interpolaciones de los versos de Huidobro, proveyendo un escenario sonoro que, a veces, acentúa lo pictórico y descriptivo del poema y, en otras oportunidades, se hunde en la esencia de éste, abriendo cauces al éxtasis, a la meditación, la súplica o la pasión.

Al decir de Braulio Arenas, la espina dorsal de estos versos está representada por "la historia de la palabra humana vuelta verbo poético"⁷ y Huidobro define a

⁵Luis Merino, "Visión del compositor Juan Orrego Salas", RMCh, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1979), pp. 5-112. Ésta y las citas siguientes del mismo autor corresponden a este artículo.

⁶Vicente Huidobro, *Altazor*, en *Obras completas* de Vicente Huidobro (Ed. Zig-Zag, Santiago, Chile, 1964). Todas las citas de este mismo poema provienen de la misma publicación.

⁷Braulio Arenas, "Vicente Huidobro y el creacionismo", prefacio de *Obras completas* de Vicente Huidobro (Ed. Zig-Zag, Santiago, Chile, 1964). Las citas que siguen del mismo autor corresponden a esta fuente.

Altazor como "el gran poeta", quien "saltó del vientre de su madre" al espacio, y quien "viaja de sueño en sueño sobre los planetas". Allí, agrega, oye "hablar al Creador" y lava sus manos "en la mirada de Dios".

Yo exploré el poema de Huidobro en busca de las ideas que pudiesen servir al programa que me había propuesto; a la confrontación a que antes me referí y también a la necesidad de abrir cauce a un mensaje de redención.

Ambos sentimientos los encontré enraizados en éste; la distancia y la cercanía de Dios. Como lo sugiere Oscar Hahn⁸, Altazor se coloca tan pronto del lado de Lucifer como de Dios, tan pronto sacude "la nada con blasfemias y gritos" como quiere "abrir con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán", reflejando las contradicciones que son frecuentes en la obra de Huidobro.

En prosecución de mi idea seleccioné las partes del poema que sirvieran a las inserciones que proyectaba; en otras palabras, que interpretaran el sentido del confrontamiento entre coro y tenor solista que me había propuesto, que realzaran la polémica entre la proclamación del texto litúrgico y la conciencia de no haber obedecido a éste. También reordené y repetí versos y, a veces, enfatice imágenes que, posiblemente en la trama del poema mismo, eran menos importantes.

El desarrollo total de la obra lo organicé en dos grandes partes, siguiendo la secuencia de las cinco del *Ordinarium*, más el agregado del *Ite Missa est*.

La primera de estas partes comprende el Kyrie, Gloria y Credo, se caracteriza por la discrepancia entre las palabras del tenor y las del texto litúrgico y predomina un carácter doliente y polémico en los versos de Huidobro. Altazor "cae en la soledad y el vacío", desciende en su paracaídas al fondo del infinito y del tiempo.

La segunda envuelve el Sanctus, Agnus Dei e *Ite Missa est* y, al contrario de la anterior, marca el acercamiento entre el hombre y Dios, la eternidad se torna en "un sendero de flor", el paracaídas se convierte en un "parasubidas maravilloso" que nos conduce hacia la culminación de la obra en una atmósfera de resolución y esperanza, en que Altazor declara, por boca del tenor:

Devolveré la bala al asesino,
Contaré las pisadas de Dios en el espacio
y reiré con Él antes de quedarme dormido.

(Cantos III y V)

Para luego agregar:

Pero yo seguiré montado en Tu palabra,
Girando por el universo,
Escribiendo en las paredes de los astros,
Arañando el infinito con mis garras,

⁸Oscar Hahn, "Altazor, el canon de la vanguardia", prefacio de *Altazor* (Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 1961). Las citas que siguen del mismo autor corresponden a esta fuente.

Descorriendo cortinas en las nubes,
 Protestando,
 Riendo,
 Cantando⁹.

Nuestro astronauta, el azor de las alturas planetarias, se ha encarnado así en el agitador, el activista, remozador de conciencias y distribuidor de "grafiti" de nuestros días, que protesta y abre caminos, cantando y riendo, a los anhelos de amor y justicia de los hombres.

Como un paréntesis quiero observar que la secuencia de versos recién citados será imposible encontrarlos iguales en el poema de Huidobro; sin embargo, cada una de sus imágenes, de sus ideas y aun las mismas palabras, pertenecen a la esencia de su texto. Esto comprueba la realidad de aquello a lo que Luis Merino se refiere como "la libertad proverbial" con que yo siempre he manejado los textos que he puesto en música.

Y volviendo a la consideración de las dos grandes partes conforme a las cuales se desarrolla esta *Missa*; una de enfrentamiento y doliente discrepancia entre el verbo ancestral y la voz de la conciencia contemporánea, o sea, de tensión dramática y discordia, y otra de paulatino acercamiento entre ambos planos existenciales, o sea, de gradual distensión, restaría preguntarse cuáles son los elementos musicales, o elemento, que cumple en esta obra con la misión de expresar en el nivel sonoro el contenido de este programa.

Siempre he pensado que toda obra de creación musical bien montada y coherente, florece de una idea seminal que es la que regula el proceso de continuidad y cambio en su desarrollo y cuya dinámica responde en todo momento a sus exigencias dramático-expresivas.

La idea seminal que, en su versión original o modificada, es la que regula el progreso coherente y ordenado de esta *Missa* y responde a la vez al mensaje que me propuse, está representada por un elemento muy sutil y reducido: un intervalo de séptima mayor ascendente y su inversión de segunda menor, que predominantemente se los expone propendiendo a su resolución en la octava o unísono, respectivamente. La tensión se obtiene obviando estas resoluciones, portergándolas o desviándose hacia otros centros tonales. Muchas veces los mencionados intervalos se presentan formando parte de motivos melódicos tejidos a su alrededor, en sucesiones de escalas (en este caso cromáticas) o disposiciones de simultaneidad, recursos, todos ellos, dirigidos a interpretar la esencia del texto litúrgico y poético.

V

El mencionado intervalo de séptima se hace presente desde el primer momento en la *Missa*. Tras una torre de sonidos que se levanta del registro más grave hasta

⁹Juan Orrego Salas, estrofa construida en base a imágenes y palabras seleccionadas de varios versos de *Altazor* de V. Huidobro.

el extremo agudo de la orquesta, haciendo el total cromático de la escala temperada, la séptima ascendente Sol-Fa#, en un agresivo y penetrante unísono de flautas, clarinetes, piano, violines y violas, abre paso a las tres repeticiones establecidas del *Kyrie eleison*, en severas y disonantes armonías del coro. El referido germen interválico aparece en su forma original y descendente, como también en su inversión, en las exhortaciones del coro, contribuyendo con ello a reiterar su presencia y así establecerlo firmemente en el oído, preparándonos para identificarlo con facilidad, o bien, apreciar al nivel de nuestras subconsciencias, el impulso generador de los embates y distensiones que serán cruciales en el ulterior desarrollo de la obra.

La nota Sol sobre la cual se levanta la séptima en su primera aparición desempeñará un papel axial en esta *Missa*, el que, como veremos más adelante, será especialmente evidente en el Credo (ver ej. 3).

EJEMPLO 3

Las entradas, en apretada sucesión de las voces del coro en *divisi*, del *Christe eleison*, en sus tres repeticiones, están fundamentalmente enmarcadas en el intervalo seminal, cuyas implicaciones cromáticas se han de ver ciertamente reflejadas por el *glissando* descendente de octava en un acorde de séptima con que concluye la tercera repetición, preparando la *reprise* del *Kyrie*.

La acritud, y a la vez opulencia, de las armonías con que estas invocaciones fueron presentadas antes, prevalecen en este segundo *Kyrie*. Sin embargo, un proceso de reducción de intensidad prepara aquí la doliente entrada del tenor, primero sobre un *cluster* de cuatro flautas en su extremo registro grave, y luego, sucesivamente, sobre violas *divisi* y armónicos muy agudos de violines y trombones con sordina, todas sonoridades que acentúan la expresión de soledad, de aislamiento, con que en singular contraste con la exuberancia del coro, el solista canta:

Solo,
Solo,
Solo,

Estoy parado en la punta de un año que agoniza
 Solo,
 Solo,
 En medio del universo.
 Solo,
 Solo,
 Como una nota que florece en medio del vacío.
 Los planetas giran en torno a mi cabeza

 Sin dar respuesta que llene los abismos (ver ej. 4).

(Canto I).

The image displays a musical score for three parts: Tenor, flautas, and violas div. The Tenor part is written on a single staff with lyrics underneath. The flautas part consists of two staves (treble and bass clef) with a piano (p) dynamic marking. The violas div. part also consists of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two systems. The first system shows the Tenor singing 'So - lo, so' and the flautas playing a melodic line. The second system shows the Tenor singing '- lo, so - - - lo' and the violas playing a more complex, rhythmic accompaniment.

EJEMPLO 4
Missa in tempore discordiac op. 64,
 "Kyrie"

A las imploraciones de piedad que antes el coro dirigió a Dios y a Cristo, y que la humanidad ha repetido en las mismas palabras durante siglos, se opone ahora la voz doliente de Altazor que, en la soledad del tiempo, del "año que agoniza", y del espacio, donde "los planetas giran" sobre su cabeza, no encuentra la "respuesta que llene los abismos". El escepticismo, la duda, se establecen aquí en un primer plano. El perfil cromático de la melodía del tenor, que progresa al borde de la dodecafonía, acentúa la expresión de incertidumbre que emerge del poema de Huidobro, mientras la orquesta, en figuras obviamente representativas describe, por ejemplo, el vacío, en armonías abiertas y timbres orquestales muy separados, o el girar de los planetas, en los *glissandi* ininterrumpidos, ascendentes y descendentes, de los violines.

Esta primera parte del *Ordinarium* concluye con una serie de invocaciones del solista a:

Dios todo y nada

.....

Dios mental

Dios aliento

Dios joven Dios viejo

Dios lejano y cerca.

(Canto I)

que además de ser un paralelo a las del coro, en esta instancia, y en un tono de plañidera imprecación, reiteran la duda nihilista de Altazor, para luego expresar la profunda dimensión de su dolor ante lo que observa, con el verso

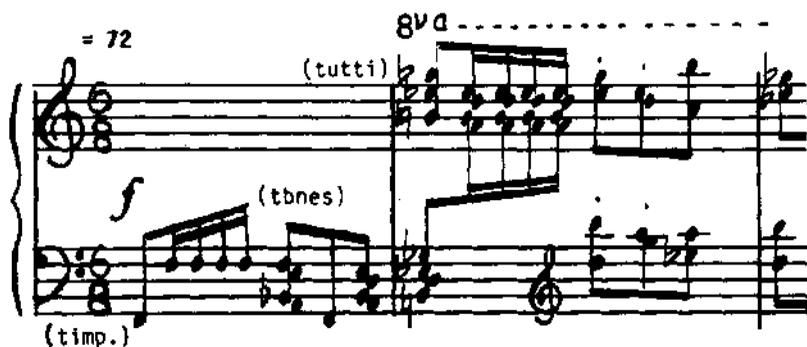
Dios amasado a mi congoja.

(Canto I)

y repetir el "Dios todo" en un *glissando* descendente muy lento, sobre un abanico orquestal que se abre en *pianissimo* al total de la escala cromática y en un espacio sonoro que cubre del extremo grave al agudo del conjunto.

El Gloria se inicia con una algarabía sonora que establece una atmósfera muy diferente a la desconsolada con que terminó el Kyrie. Un ritmo de danza en 6/8, muy similar al de la cueca chilena, engastado en una tersa orquestación en que predominan las percusiones y sobre todo las campanas, acentúan el carácter extravertido y celebratorio sobre el cual el coro canta el *Gloria in excelsis Deo* (ver ej. 5). Esta atmósfera prevalece hasta el *et in terra pax*, en que el coro, inseguro de la realidad de la paz que ha proclamado, repite tres veces la palabra *pax*, como cuestionándose a sí mismo. En simultaneidad con esto el acompañamiento se hace cada vez más sombrío y la pulsación más lenta.

Inmediatamente después de una vuelta al tempo del comienzo y abrazado por un inquieto clima orquestal, el tenor alza su voz cantando:



EJEMPLO 5
Missa opus 64, "Gloria"

¡No puede ser!
¡Cambiemos nuestra suerte!
(Canto I)

lo que el coro interrumpe con el *Laudamus te*, iniciando así el intercambio más estrecho y contrastante entre las dos partes y en que se hace más evidente la contraposición entre los planos dramático-musicales propios a cada una de éstas. La discrepancia se hace especialmente notoria cuando, a las palabras de reconocimiento de la Gloria de Dios que el coro proclama en el *Gratias agimus tibi propter magnam Gloriam Tuam* (Gracias te damos por tu inmensa Gloria), presentadas casi desnudas de toda intervención orquestal, el solista responde:

Amarga conciencia del vano sacrificio
Del ensayo perdido
.....
...aun después que el hombre haya desaparecido
Quedará un gusto a dolor
Una lágrima partida
Una voz perdida aullando desolada.
(Canto I)

Los aullidos los recoge la orquesta en un breve y vociferante interludio, al cual el coro responde escéptico con las alabanzas que la liturgia agrega:

*Domine Deus, Rex caelestis,
Pater omnipotentem*

lo que el solista ahora no deja transcurrir sin traslapar su protesta, repitiendo:

¡No puede ser!
(Canto I)

Enseguida, el clima de este movimiento cambia de súbito. El coro en un *Meno mosso* más reflexivo y sombrío canta el *Qui tollis peccata mundi* y luego las súplicas de piedad y misericordia que siguen a las que Altazor, ahora colocándose entre los hombres, responde:

Yo estoy aquí de pie entre vosotros
 Se me caen las ansias al vacío
 Se me caen los gritos a la nada
 Se me caen al caos las blasfemias

(Canto I)

y luego implora la eternidad:

Quiero la eternidad como una paloma en mis manos.

(Canto I)

El coro se agrega a esta plegaria, pero sin remontarse al espacio en que vuela Altazor, sin despegar de su indeleble condición terrena, e implora la piedad del Señor como una horda de pordioseros que repiten sus lastimosos *miserere nobis*, sobre un motivo cromático que revela, en su inversión armónica, el intervalo seminal de séptima a que antes nos habíamos referido.

En simultaneidad con una especie de recapitulación, en que el ritmo de danza pareciera que va a revivir pero que, por el contrario, pronto se desintegra en un breve *rallentando e diminuendo*, el tenor repite sus invocaciones al "Dios en las palabras y en los gestos" y termina con las de "Dios amasado a mi congoja". Con ello, al Dios Todopoderoso invocado por el coro con las palabras de la liturgia latina; la inconsecuencia humana, que Altazor contempla desde la altura, lo transforma en un "Dios lejano", en un Dios "en las palabras y en los gestos", a quien el hombre invoca y glorifica sin conocer ni seguir.

La carga dramática que impone el poema en su confrontación con el texto litúrgico, reduce el esplendor y algarabía con que comenzó el Gloria, a la expresión de nostalgia en que desemboca este movimiento en los últimos cuatro compases, *assai lento*, en que Altazor vuelve a mencionar al Dios que ha penetrado en las profundidades de su dolor, lo que la música refleja en el racimo de nueve sonidos que se aglomeran hasta formar un cojín armónico que acuna la doliente melodía con que el tenor repite:

Dios amasado a mi congoja.

(Canto I)

Luis Merino afirma que el Credo marca el ápice de mi obra y agrega que aquí "el tenor cuestiona artículos fundamentales de la profesión de Fe" que en esta parte de la misa la liturgia proclama. Su apreciación es justa y, aún más, yo diría que habiéndose alcanzado aquí los momentos más conflictivos en la confrontación de la palabra litúrgica y el tropo huidobriano, se produce también la catarsis que

iniciará el proceso de acercamiento de ambos niveles, que caracteriza a la segunda parte de esta obra.

Cabría preguntarse entonces, qué acentos y peculiaridades musicales responden en el desarrollo del Credo a las características mencionadas y, también, si éstas siguen atadas a esa simiente generadora del total de la obra a que antes me referí...Pues bien, la presencia de ésta, una vez más me sorprende como el resultado de un mandato el que, dado el tiempo transcurrido desde que la escribí, no me es posible establecer si obedeció a una decisión premeditada o a un impulso inconsciente.

Como lo habíamos adelantado, la nota Sol sobre la cual se levanta, en el segundo compás de la *Missa*, la séptima mayor Sol-Fa#, idea seminal en que se sostiene toda la obra, desempeña en el Credo una función axial. El coro, aquí, recita predominantemente sobre esta nota, en el estilo de los antiguos *tonus lectionis*, y cada una de sus intervenciones concluye con una especie de cadencia que desciende o asciende una segunda menor antes de resolver al Sol; intervalos, ambos, que son inversiones de la séptima mayor (ver ej. 6).

EJEMPLO 6
Missa op. 64, "Credo"

Por otra parte, el escenario dramático-musical que el *Credo* expone, es el de mayor contraste en el coloquio entre coro y solista. El coro, como ya lo hemos dicho, se mueve dentro del marco de un recitativo, *quasi parlato*, expresa su profesión de fe en un lenguaje templado, de austeridad monacal, aunque no desprovisto de la tensión que le confiere la orquesta, mientras el tenor responde expandiéndose hacia los límites extremos de intensidad y dramatismo. Se escucha aquí a un Altazor inquieto y exaltado, expresándose en interpolaciones de una curvatura muy amplia y grandes saltos interválicos, enfrentándose a un coro estático y concentrado, que apenas emerge de la horizontalidad de su recitación.

Un trombón solo, sobre un fondo tenue de cuerdas sin *vibrato*, adelanta el Sol que servirá de eje al discurso en que tenores y bajos al unísono inician el *Credo in*

unum Deum, Pater omnipotentem, que sopranos y contraltos enseguida imitan en peroraciones de similar frugalidad y estatismo, aunque más rápidas. Esta solución está sostenida por formaciones de acordes muy compactos y libres de toda función armónica, en la orquesta, en general prevaleciendo en tritonos, y en intervalos de segundas y séptimas (ver ej. 7).

Handwritten musical score for "Credo" from Missa op. 64. The score is in 4/2 time with a tempo of quarter note = 60. It features three staves: Tenor/Bass (Ten. Bajos), Trombone solo (Tbn. solo), and Soprano/Alto (Sops. Altos). The lyrics are: "Cre-do in u-num De-um, Pa-ter om-ni-po-ten-tem". The music is characterized by compact, dissonant chords and tritones.

EJEMPLO 7
Missa op. 64, "Credo"

En el total de la *Missa* lo descrito representa la intervención más extensa del coro sin ser interrumpido por el solista. Esta interrupción no tiene lugar hasta el momento en que éste, levantándose del estatismo que había prevalecido, proclama el misterio de la Encarnación de Jesús en el vientre de María y el que haya venido al mundo en calidad de hombre:

Et Homo factus et.

Acto seguido, tras un vehemente y expresivo ataque de las cuerdas, el tenor, en una de sus más irreverentes interpolaciones, sostenida por una línea melódica de acentuado lirismo y pasión, se expresa incluso escéptico de la existencia de Dios:

Que Dios sea Dios
O Satán sea Dios

O ambos sean miedo
 ¡Lo mismo da!
 Que me hunda o me eleve
 ¡Lo misma da!
 ¡Me es igual!

(Canto I)

La obstinación con que el solista repite las palabras “¡Lo mismo da! ¡Me es igual!”, expresan la impaciencia que el poema adquiere en esta estrofa, lo que la orquesta subraya no sólo con súbitas aceleraciones, sino que con una orquestación cambiante. Un violín solista acompaña las caídas y elevaciones de Altazor en un tono dolorido y cuestionante, el que luego ha de ceder el paso a la expresión más afirmativa enfática con que éste declara:

Porque si Tú existes, Señor,
 Dios, es a mí a quien lo debes.

(Canto I)

“Resuenan aquí las palabras de Nietzsche” escribe Oscar Hahn, seguramente considerando que el filósofo alemán habló de un Dios creado por el “humano delirio”, pero éste era el Dios que en Zarathustra declaró muerto y reemplazado por su Superhombre¹⁰. Altazor, sin duda encarna la visión del Superhombre que “bebe el vaso caliente de la sabiduría después del diluvio”, que es “el conductor de las noches extraviadas”, quien posee “un cerebro forjado en lenguas de profeta”. Pero Altazor, sin duda, atribuye la existencia de Dios al impulso de su profunda polémica consigo mismo, de su angustia, de su “ansia infinita”, del “anhelo fabuloso que busca en la fauna del cielo una mano que acaricie los latidos de la fiebre”. Es un Dios cuya existencia es apremiada por su fe, como el Dios de Kazantzakis¹¹. Y como lo afirma Hahn enseguida, en Huidobro aforismos como el que yo escogí para esta inserción en el Credo, responden a su necesidad de resolver “la crisis religiosa en que está sumido” en esos instantes.

Para mí, como bien lo observa el musicólogo Luis Merino, las palabras del poema *Altazor* que seleccioné para las interpolaciones troparias de la *Missa*, tienen simultáneamente un carácter de protesta y admonición, y reflejan en su confrontación con el texto litúrgico “la contradicción que ha existido a lo largo de la historia entre la praxis del Hombre y los ideales cristianos”.

Al planteamiento de ese Dios que surge de la necesidad de crear del hombre y que, por lo tanto, su existencia se la debe, el coro, retornando a sus recitaciones en la nota Sol, responde con el *Crucifixus, Incarnatus y Resurrexit*, hasta proclamar la instalación de Cristo en el cielo *at dexteram Patris* (a la diestra de Dios Padre), desde donde vendrá “a juzgar a los vivos y a los muertos” para proveerles un reino sin fin. Aquí vuelve a interrumpir el solista, esta vez cuestionando abruptamente a los hombres, sobre un fondo agitado de cuerdas y percusiones:

¹⁰A. Messer, *La filosofía del siglo XIX* (Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942).

¹¹Nikos Kazantzakis, *The Last Temptation of Christ* (Simon & Schuster, Nueva York, 1960).

¿Habéis oído?
 ¿Qué esperas?
 ¿En dónde estás?
 ¿Dices adiós y te quedas?
 ¿Por qué?

(Prefacio y canto I)

Es posible que sea éste el momento en que con mayor vehemencia Altazor refuta la vacuidad de la plegaria y las promesas de los hombres, quienes continúan inquebrantablemente amarrados a lo exterior del texto litúrgico, pero no a su contenido. Esto es expresado con la vuelta del coro a su recitación monocorde en el Sol, proclamando ahora al Espíritu Santo que, unido al Padre y al Hijo, habla por boca de los profetas.

Vuelve Altazor a reparar en la insinceridad humana, cuestionando la referencia a los profetas:

¿Por qué hablaron?
 ¿Quién se los pidió?
 ¿Por qué sus náuseas de infinito
 /y ambición de eternidad?

(Canto I)

Prosiguiendo la recitación del texto litúrgico, el coro proclama su adhesión a “una Iglesia Católica y Apostólica”, levantándose de la nota Sol a un acorde de séptima modificado y que no logra resolver antes que el solista interrumpa la continuidad con una inserción basada en una libre manipulación de dos estrofas del Canto I. En ésta se han anticipado versos, omitido parte o el total de otros o invertido el orden establecido en el poema. Sin embargo, aún considerando el atrevimiento con que los he manejado, no hay una sola palabra, idea o imagen que no pertenezca al original de Huidobro y responda a la esencia de las estrofas escogidas:

Hay palabras que incendian donde caen
 Otras que se congelan en la lengua
 Unas tienen sombra de árbol
 Otras tienen atmósferas de astros.
 Hay palabras como imanes
 Y otras que se congelan en el alma.
 Abrid la boca para recibir la hostia
 /de la palabra herida
 ...que nace no se sabe dónde
 Como una columna que se alza en la punta
 /de la voz
 Y la noche se sienta en la columna.

(Canto I)

El acompañamiento de cuerdas solistas y la escritura diatónica de la línea vocal, le confieren a esta sección un relajamiento que corresponde al carácter más reposado del texto. Altazor aquí observa que hay palabras que inflaman y oscurecen la existencia del hombre. Son palabras, sin embargo, que salen de la misma boca que se abre para recibir "la hostia herida, angustiada y ardiente" y las mismas que se alzan arrepentidas de la oscuridad de la noche.

El coro, en un episodio en que se desprende de la nota Sol abriéndose hacia una escritura en cuatro partes *a cappella*, profesa ahora su fe en el bautismo, la resurrección de los muertos y la vida eterna, a lo que el solista reacciona en un arranque de pasión que lo lleva al extremo de su registro y en una sucesión de aforismos en que vaticina la felicidad o la penitencia eterna:

El dolor es lo único eterno
 El vértigo de la nada cayendo
 /de sombra en sombra
 La nostalgia de ser barro y piedra
 La luz de Dios que se enciende
 /y nos deslumbra.

(Canto I)

El vértigo de sumirse en la penumbra, la nostalgia de su condición original y la posibilidad del hombre de alcanzar la luz eterna, constituyen tres estados que la música aún cuestiona, con el empleo de un cromatismo siempre orillando una resolución y subrayado por el choque del coro al cantar el Amén en un La y el solista que le opone un Sib en la última sílaba del vocablo "tinieblas". Hoy me pregunto si con la creación del escenario sonoro descrito quise expresar mi propia duda acerca de la existencia de una condenación eterna (ver ej. 8)

El Sanctus confirma el cauce de aproximación del hombre a Dios y, por consiguiente, de apaciguamiento en la confrontación de los planos dramáticos de coro y solista que ya había comenzado a vislumbrarse en el Credo. Dentro de una atmósfera ceremonial, semejante a la de un rito primitivo, ambos aclaman la realeza de Dios en vocablos que son parte del texto litúrgico del coro y de los versos seleccionados para las interpolaciones del tenor; verdadera paráfrasis de los primeros. En una especie de visión del estado primordial del hombre, del origen mismo de su existencia, coro y solista invocan el poder infinito de Dios, y cada uno en sus propios términos ensalzan su sagrada presencia en la plenitud de los cielos y la tierra.

La orquesta contribuye a este escenario con un despliegue de actividad instrumental de marcados *ostinati* y contrastes rítmicos y dinámicos, concurrentes con los de una escritura coral que oscila también entre extremos; los de una homofonía muy densa y sonora y la susurrante repetición del vocablo Sanctus sobre un fondo tenue de percusiones y *spiccati* de cuerdas (ver ej. 9).

La parte solista comparte una similar diversidad de tratamientos. A los *Hosanna in excelsis* del coro, el tenor responde con una extensa declamación hablada:

Violines, violas y violoncellos *divisi* en *glissandi senza vibrato* y contrapuestos, describen las miradas desorientadas y vagas de los naufragos y luego el solista, en un enfático ascenso melódico, canta:

Entonces aparecerá un volcán en medio de las olas
Y dirá;

¡Yo soy el rey!
(Canto V)

El aforismo con que termina este segundo verso genera un motivo de cuatro notas enmarcadas dentro de una séptima mayor, riguroso y afirmativo, que el trombón anticipa cada vez que el tenor lo repite con la reiteración de las mismas palabras (ver ej. 10).

EJEMPLO 10
Missa op. 64, "Sanctus"

A la primera aparición de este motivo las voces femeninas del coro responden con el *Benedictus qui venit in nomine Domini* ("Bendito sea el que viene en nombre del Señor"). Luego, tenores y bajos insertan su propia versión del Benedictus, después de una participación más extendida del tenor encabezada por el motivo recurrente:

¡Yo soy el rey!
Sabed que las islas coronan mi cabeza
y las olas son mi único tesoro.
(Canto V)

Y en su última inserción, más efusiva y acentuada, Altazor, que en todo el Sanctus,

hablando en primera persona, ha encarnado al Rey, nos lo presenta en la inmensidad temporal de su reino, que se pierde en el remoto pasado en que se escucha "la risa de los muertos" y avanza hacia el porvenir distante que nos revela el "horóscopo". Con ello el solista ha glosado lo que el coro antes aclamó: la plenitud del reino de Dios, que abarca cielos y tierra (*Pleni sunt caeli et terra gloria tua*) y que ahora conduce al *Hosanna in excelsis*, cláusula final del Sanctus. Este episodio se inicia con un ávido *accelerando*, seguido de un *rallentando* que se remonta de un Si (tercera línea) a la séptima mayor superior, y alcanza así la que posiblemente es la cumbre de intensidad sonora de toda la obra, junto con exponer una vez más el proverbial intervalo, simiente generadora del andamio en que se sostiene.

En abierto contraste musical con el espíritu extravertido y resplandeciente que caracteriza al Sanctus, en el Agnus Dei prevalece un hálito de serena meditación y restringido despliegue de intensidad sonora, consecuente con el espíritu de contrición, simple plegaria y humilde formulación de propósitos que prima tanto en el texto litúrgico como en las selecciones poéticas que hice para las interpolaciones del solista, todas ellas basadas en aforismos dispersos del Canto V del *Altazor* de Huidobro. Éstas alternan con cada una de las cláusulas del coro, que repite, *Agnus Dei qui tollis peccata mundi; miserere nobis*, sobre un motivo acompañante que es una extensión del que ya habíamos escuchado en el Credo recamado en la nota Sol y que enfunda dos versiones de intervalo de séptima mayor. Sobre la repetición obstinada de este motivo en las cuerdas, un clarinete concertante presenta una versión aumentada del mismo, contribuyendo a la atmósfera meditativa en que este movimiento se desarrolla (ver ej. 11).

EJEMPLO 11
Missa op. 64, "Agnus Dei"

A la primera intervención del coro, Altazor, sumido en el espíritu del alma penitente, responde:

Esperaré de pie al final de esta línea
Sentado en una lágrima
Desnudo, cantando al lado de un suspiro.

(Canto V)

La séptima se hace presente con frecuencia en su línea, que, no obstante, contrasta con las del coro y orquesta por su mayor angularidad.

En la segunda de sus intervenciones rememora el pasado y, en un acto de humilde entrega, ofrece su futuro a los demás:

Esperaré con los ojos llenos de recuerdos
Con mi horóscopo extendido
Atento, desmadejando mi ovillo.

(Canto V)

En el *Dona nobis pacem* (Dadnos la paz) con que termina la última repetición del Agnus Dei, coro y orquesta, en *tutti*, se abren hacia un episodio *meno mosso*, holgado, reflexivo e intenso, tras el cual, y de un retorno al *tempo primo*, Altazor responde en espíritu concluyente y reposado:

Devolveré las armas al enemigo
Contaré las pisadas de Dios en el espacio
y reiré con Él antes de quedarme dormido.

(Canto V)

Cuatro notas ascendentes conducen enseguida a una breve coda en que el motivo principal vuelve a escucharse en las flautas y en un *diminuendo*, como un proceso de desintegración que recoge la imagen de Altazor al quedarse dormido.

Esta coda sirve, además, de unión con el movimiento siguiente, que se inicia sin interrupción con un trémolo agudo en crescendo de los violines, seguido por la inmediata irrupción del coro en el *Ite Missa est* a voces solas. Esto precede a una virtual recapitulación de la obra en total; es decir, una vuelta a los compases iniciales de la *Missa*; a la torre cromática de sonidos que desde el Mi grave de los contrabajos se levanta en la orquesta hasta alcanzar la séptima mayor Sol-Fa sostenido en el registro agudo de flautas, clarinetes y violines. Una breve fanfarria de bronce y percusiones conduce a una repetición de la figura aglomerativa y torre de sonidos descrita, pero ahora la séptima Sol-Fa sostenido resuelve en la octava que se ha hecho esperar a lo largo de toda la composición (ver ej. 12).

Lo anterior abre las puertas a un epílogo en que la relajación y la calma prevalecen. El tenor, empleando aquí aforismos que yo escribí basados en imágenes de Huidobro, declama el texto expresando su resolución, en tono firme y convincente, y su voluntad de seguir "montado" en la palabra divina, "girando por

Tenor solista

$\text{♩} = 72$

f No pue - de ser! Cam - bie - mos cam -

-bie - mos nues - tra suer - tel No pue - de ser!

EJEMPLO 12
Missa op. 64, "Ite Missa est"

el universo, escribiendo en las paredes de los astros, arañando el infinito con sus garras, recorriendo cortinas en las nubes, protestando, riendo,...cantando".

El coro canta el Amén en entradas sucesivas y *pianissimo*, proveyendo a la declamación un pedal armónico que se levanta hacia un acorde enmarcado en la familiar séptima Sol-Fa sostenido. El solista sólo regresa al canto, en un *sotto voce* lejano y ensoñador, cuando llega a la palabra *cantando*. La armonía de las voces se mantiene mientras la orquesta, en el más absoluto *pianissimo*, se remonta a las alturas en un extendido y lento *glissando*.

Este gesto de mística elevación y esperanza completa el ciclo dramático de la obra, pero también pretende abrir "la puerta del alma" para salir "a respirar al lado de afuera", como escribe Huidobro en el Prefacio de *Altazor*, agregando enseguida:

Sólo en las afueras de la vida
Se puede plantar una ilusión.
(Canto I)

VI

En el período de más de cincuenta años que abarca el catálogo de mis obras, cronológicamente la *Missa in tempore discordiae* op. 64, se sitúa más o menos en la mitad y esta misma posición ocupa, hasta el presente, entre mis composiciones vocales para coro y solistas.

Limitando su ensayo sólo a mis obras corales, Henri Buckwalter¹², quien dirigió el estreno mundial de la *Missa*, en la Iglesia de Cristo, en Louisville, sostiene que las dos obras que inmediatamente la preceden, la cantata *América, no en vano invocamos tu nombre* op. 57, sobre un poema de Pablo Neruda, para coro masculino, solistas y orquesta, y los *Tres madrigales* op. 62, para coro "a cappella",

¹²Henri Buckwalter, *A Conductor's Study of Orrego-Salas' Missa in tempore discordiae*. (Disertación para la obtención del doctorado, Universidad de Indiana, Bloomington, 1984).

comparten con ésta, ciertas modalidades y procedimientos muy nuevos en mi estilo. Menciona, en primera instancia, la libertad con que manejo los textos, alterando, omitiendo y reordenando los originales, característica que posiblemente aparezca más acentuada en las obras que menciona, pero que creo se ha hecho evidente desde mis más tempranas obras vocales.

Luego, menciona el uso frecuente de la homorritmia entre las partes corales cuando deseo que se proyecte claramente el significado del texto o, por el contrario, el empleo de vocalizaciones y de una escritura contrapuntística cuando es el contenido poético el que me interesa realzar por encima del detalle de la palabra. Observa también que mi escritura melódica es siempre tersa, aunque flexible, lo que refleja una permanente consideración de las limitaciones y posibilidades de la voz humana. Destaca como "muy efectivos el empleo de células melódicas y motivos como elementos de cohesión dentro y entre movimientos".

Y termina, Buckwalter, por señalar "una de las características más salientes de mis obras precedentes: el empleo de un lenguaje armónico y lineal que, pese a su filiación tonal, se desplaza por senderos de un mayor cromatismo, del empleo más frecuente de disonancias; tritonos, segundas y séptimas sin resolver".

Esta observación sería válida también para mis obras instrumentales, a partir de esta época.

Refiriéndose específicamente a la combinación del texto litúrgico con la poesía contemporánea, Buckwalter considera mi obra en la misma categoría del monumental *War Requiem* (1962) de Britten y de la atrayente *Misa* (1971) de Bernstein, "característica, escribe, que distingue a éstas, de otras misas de éste o cualquier otro siglo posterior a la edad media."

VII

Después de la *Missa*, la presencia de obras vocales, y especialmente para coro, es tan evidente en mi obra de compositor como lo había sido desde los comienzos. Me imagino que no sólo mi interés por el medio, sino que el poderme expresar con soltura en éste, está muy íntimamente ligado a mi experiencia de muchos años como director del Coro de la Universidad Católica, desde su fundación en 1938 como una agrupación de voces masculinas, hasta los primeros años en que se transformó en un conjunto de voces mixtas. Creo que también el haber preparado el coro para el estreno en Chile de la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky, dirigida por el maestro Armando Carvajal, tiene que haber influido en estimular mi interés por escribir obras corales y prepararme para hacerlo.

La *Missa* abre nuevas rutas de expresión personal en mi obra de compositor, cuya presencia es muy evidente en las dos del mismo género que menciono enseguida: *Palabras de Don Quijote* op. 66 (1971), para barítono y orquesta de cámara, y el oratorio *The Days of God* op. 73 (1974-1976), para coro mixto, cuarteto de solistas y orquesta.

De las dos, la última está más cerca de la *Missa*, no sólo por las dimensiones del medio empleado y su duración, sino por la mística que sirvió de inspiración a ambas.

Personalmente, con *The Days of God* me siento especialmente identificado. Me atrevería a decir que éste revela mi mundo interior y recoge el contenido de mi imaginación creadora con más profundidad que ninguna de mis obras. El hecho que yo escribiese el libreto, basado en el Génesis y empleando versificaciones muy sencillas del relato bíblico o selecciones de la versión inglesa del Rey Santiago, me permitió, a medida que inventaba la música, cambiar libremente el texto para poder expresar más a fondo lo que deseaba.

Me apena confesar que mi lealtad a esta obra mía no estuvo respaldada por la forma en que fue recibida en su estreno en el Kennedy Center de Washington, el 2 de diciembre de 1976, que constituyó una de las experiencias más desconcertantes de mi carrera musical. Dejando de lado el hecho que este concierto tuvo lugar el mismo día de las elecciones presidenciales de Estados Unidos, lo que se reflejó en la pequeña asistencia y notoria falta de concentración del público, los críticos se expresaron no sólo ajenos o indiferentes a lo que yo creía que mi obra podía comunicarles, sino que hostiles en sus juicios. Junto con reconocer la eficaz preparación del coro, la entusiasta colaboración de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y el elevado rendimiento de los solistas y del maestro Antal Dorati y, además, convenir en que mi experiencia de compositor se hacía presente en esta obra, como también de que en ésta había "momentos de gran belleza", un crítico la encontró floja; "se afana cuando requiere elevarse", escribió Paul Hume (*Washington Post*) y otro se expresó diciendo que "Orrego Salas no es un Haydn y aún considerando que para describir recurre a efectos sonoros luminosos, sus elevados propósitos languidecen" (Irving Lowens, *Washington Star*).

A través de mi observación personal de las reacciones del público, tanto en Washington como en el pre-estreno que se hizo en Bloomington bajo la emotiva dirección de Jan Harrington, llegué a la conclusión de que fue cierto aquello que Lowens también observó, de que algunos fueron conmovidos "por la sinceridad, dimensiones e individualidad de lenguaje" de la obra, otros permanecieron indiferentes ante el escenario pictórico-descriptivo de mi composición, y no fueron tocados por la reserva emotiva y contenido místico que me impulsó en la creación de esta obra y que quise proyectar.

Sin embargo, he continuado "montado en la palabra", como habría dicho Altazor en este caso, escribiendo para la voz solista y el coro. Así lo atestiguan los *Salmos* op. 74, para barítono y piano, *Un Canto a Bolívar* op. 78, sobre el poema de Neruda, para voces e instrumentos populares, escrito para el Conjunto Quilapayún, en la que exploro un medio y estilo que antes no había abordado. A éstas se agregan las *Canciones en estilo popular* op. 80, para voz y guitarra, sobre tres *Odas elementales* de Neruda, que algo recogen de mi experiencia en el campo adherido a lo vernáculo del opus 78, aunque en este caso dentro de un planteamiento de mayor sofisticación.

El tríptico sinfónico-coral *Bolívar* op. 81, para coro, narrador y orquesta, sobre textos de El Libertador, se agrega a las obras corales de envergadura escritas con posterioridad a *The Days of God*.

De ésta pasamos a la ópera *Viudas* op. 101, basada en la novela del mismo nombre de Ariel Dorfman, que abunda en escenas corales agregadas a las voces

solistas que encarnan los nueve papeles principales y cuatro secundarios, y a la cantata *La Ciudad Celeste* op. 105, para barítono, coro y orquesta, basada en el Capítulo XXI del Apocalipsis.

La *Missa*, *The Days of God*, y la última de las obras mencionadas, entre muchos procedimientos técnicos, como el empleo de células melódicas e ideas seminales, (verdaderas esporas generadoras de unidad y responsables de la cohesión interna) comparten, además, una peculiaridad dramática; el estar dirigidas hacia un mismo horizonte: el de plantear la idea de la unión de hombre y Dios. La *Missa* lo resuelve, como ya lo establecimos, en el *Ite Missa est*, cuando el tenor declara que "seguirá montado" en la palabra de Dios "protestando, riendo, cantando", mientras el coro apoya su declaración con el Amén (Así sea). En *The Days of God*, el Epílogo, que representa un día agregado al Génesis bíblico, es donde se encuentran, en un poderoso unísono, el coro, solistas y orquesta, subrayando el contenido del texto que expresa *God and Man, One*. (Dios y hombre, Uno). En *La Ciudad Celeste* esta idea la encontramos en los *Aleluya* celebratorios del "Creador de toda cosa nueva" que... "se situaba entre los hombres".

Luis Merino, refiriéndose a la *Missa*, habla sobre "la vertebración en dos planos de ésta; divino y humano" y de "la unión metafísica de ambos al final". Esto también podría aplicarse a *The Days of God*. Aquí, el tenor encarna al hombre, es parte de la creación y a la vez testigo de su magnificencia; es el indagador inocente e infatigable, que "en su ilimitado deseo de comprender el misterio de Dios, se convierte en el impulsor de su mensaje" y finalmente se identifica con Él.

La *Ciudad Celeste*, aunque sea una obra más resueltamente orientada hacia llenar ciertos requisitos de música pura, también deja traslucir la existencia de estos dos planos. El barítono, al comienzo, se coloca en un plano separado del resto; encarna el papel del Apóstol Juan, a quien Dios le pide escribir las palabras que revelarán a los hombres el descenso de la Ciudad Celestial, de la Ciudad Eterna, que es el Dios todopoderoso en quien los hombres morarán para siempre, lo que representa otra expresión de unidad entre lo temporal y lo eterno.

VIII

No parecería completo este ensayo sobre la unión de palabra y música en mi obra de compositor, si no mencionara, por lo menos, las composiciones para voz solista escritas con posterioridad a las *Canciones en estilo popular*. Una de ellas es la *Biografía mínima de Salvador Allende* op. 85, para voz, guitarra, trompeta lejana y percusión; una especie de tonada-elegíaca, sobre un poema de David Valjalo, a la memoria del Presidente de Chile. Se agregan a ésta las *Canciones a seis* op. 87, para voz y cinco instrumentos, sobre poemas españoles del siglo XX, y *Ash Wednesday* op. 88, para mezzo-soprano y orquesta de cuerdas, sobre el poema de T.S. Eliot.

Mi más reciente alianza con la voz humana es el opus 106 en mi obra; una comedia musical para ser cantada y actuada por niños, basada en el cuento tradicional mexicano cuyo título en inglés es *The Goat who couldn't Sneeze* (La cabra que no podía estornudar), en que empleo melodías muy simples para ser acompañadas por un conjunto de doce instrumentistas.

IX

A estas alturas en mi ya extensa peregrinación como músico por la senda del lenguaje, miro hacia atrás y Altazor vuelve a revelármese como el intérprete más fidedigno de lo que pienso que es la esencia en las relaciones de palabra y música. Su viaje por el universo, que Braulio Arenas tan acertadamente describió como el “de la palabra humana vuelta verbo poético”, me invitó a descubrir en éste lo místico y polémico que es substancial a la *Missa*, extendió ante mi imaginación y el espacio poblado de astros, el mar y los volcanes, las “primaveras que no pueden nacer” y “la luz de Dios que se enciende y nos deslumbra”, y también me condujo, en su utópica trayectoria, al lugar donde palabra y música se funden sin pedirse ayuda. Altazor, que es la palabra misma, lo logra en el Canto VII. Huidobro lo hace hablar aquí en una algarabía de sonidos y articulaciones que a veces envuelven referentes acústicos, pero que siempre se suceden como motivos sonoros, inspirados seguramente por esa “cítara plantada en mi cuerpo” que el poeta menciona:

Tralalí
 Lali lalá
 Arearu
 urulario

 Rimbibolam lam lam

 Olamina olasica lalilá
 Isonauta
 Olandera usuario
 La ia campanusa compasedo
 Tralalá.

(Canto VII)

Es la etapa final en el viaje de la palabra humana; donde se ha “vuelto verbo poético”, donde su capacidad de sugerir ha prevalecido sobre la de puramente representar.

Yo no usé este material, como tampoco el del Canto VI, en que el progreso hacia la sublimación del verbo está expresado con el empleo de frases rotas. Nada de esto habría servido a los propósitos que me impulsaron a escribir la *Missa* y a las interpolaciones complementarias del texto litúrgico. Por el contrario, habrían oscurecido el mensaje que me propuse comunicar.

Sin embargo, la ambición del poeta de remontarse a la esfera sublime donde la palabra desnuda, libre de toda connotación sinonímica, se pudiera exponer en su más absoluta pureza de contenido sonoro y rítmico, constituyó un impulso que siempre estuvo presente en el proceso de creación de mi obra. Para mí el Canto VII expresa la sublimación del verbo y no la agonía y destrucción de éste, como lo ve Oscar Hahn, donde, según su criterio, “la experimentación creacionista ha terminado con la muerte y pulverización del héroe.”

Aun sin haber empleado materiales de sus Cantos VI y VII, el haberlos interpretado a mi manera me ayudó a concentrarme en la esencia sonora y estructura fonética de las palabras que Huidobro escogió para expresar cada una de sus imágenes y pensamientos. No me cabe la menor duda que ésta fue una consideración que el poeta tuvo de comienzo a fin al escribir su *Altazor*.

Observemos a continuación algunos casos que en el proceso de concebir la música me fueron relevantes.

El vocablo "solo", en su desplazamiento monofónico dentro de la misma vocal y suspenso que genera su estructuración de una primera sílaba acentuada y fuerte, seguida de otra que pierde toda dimensión y apoyo, a Huidobro debe haberle expresado fonéticamente el caer de *Altazor* "al fondo del tiempo", "al fondo del infinito", "al fondo de sí mismo". La sensación de desgajamiento, de suspiro que se pierde en "el año que agoniza", de tránsito hacia la nada, se agudiza en la palabra misma, que queda abierta. Para mí esta característica adquirió tal relieve, que para la primera intervención del tenor escogí las insistentes repeticiones del vocablo que Huidobro emplea en la decimosegunda estrofa del Canto I. Este generó el motivo que muestra el ejemplo 4, en que la primera sílaba está engastada en una nota larga, o en una sucesión prolongada de notas, que conduce a la nota muy breve aparejada a la segunda sílaba. La fugacidad de esta última está, además, acentuada por la ausencia de una resolución que nos lleve a un terreno armónico firme, con lo que nos deja flotando en el vacío que el poeta sugirió.

A lo anterior podríamos agregar el caso del contenido dramático y fonético de la imagen "Dios amasado a mi congoja". La sucesión de fonemas monocordes e impelentes del vocablo "amasado", realza la idea de la penetración de Dios en la congoja humana, lo que *Altazor*, acto seguido de haber invocado al "Dios joven, Dios viejo/Dios lejano y cerca" (Canto I), quiere recalcar. Yo lo interpreté con una escala descendente y pausada de sonidos de igual duración, que al llegar a la palabra "congoja" se levantaban a la proverbial séptima para expresar en esta disonancia la dimensión del dolor de los hombres.

La sucesión de consonantes fuertes encabezando diptongos agudos que envuelve la exclamación, "¡No puede ser! ¡Cambiemos nuestra suerte!", acentúa el carácter de anhelante reto con que Huidobro la concibió, y que a mí tanto me sirvió para que *Altazor* respondiera al *et in terra pax* del Gloria. La línea melódica muy angular y de muy amplio rango que yo le asigno al tenor, refleja musicalmente la impaciencia de *Altazor* ante una paz que el hombre ha proclamado con insistencia, sin contribuir a ella (ver ej. 13).

Muchos otros ejemplos sería posible ofrecer, en que la rica y variada imaginaria de Huidobro se combina con expresiones fonéticas y secuencias rítmicas de vocablos que acentúan el carácter y contenido de éstas.

En el proceso de "poner música" a la palabra, o más bien, de "ponerla en música", vale decir, traducirla a sonidos, el compositor se enfrenta a ese tipo de ambigüedad que William Empson define como "cualquier matiz verbal que da lugar a reacciones alternativas en el empleo de un recurso determinado del

Tenor solista

72

No pue - de ser! .Cam - bie - mos cam -
-bie-mos nues-tra suer - te! No pue - de ser!

EJEMPLO 13

lenguaje¹³. En el caso de *Altazor* me fue a veces difícil abstenerme de interpretar la palabra poética como la expresión de un conflicto propio del autor mismo. El lenguaje sacrílego e iconoclasta que con frecuencia Huidobro emplea y que Hahn atribuye principalmente a “la ruptura con el cristianismo” que orienta su obra después de su encuentro con el pensamiento de Nietzsche, a mí me sirvió en ciertos momentos relevantes de mi obra para aspirar precisamente a lo opuesto. En su confrontación con el *Ordinarium*, pasajes de esta naturaleza contribuyeron a realzar la idea de una honda profesión de fe cristiana. Dirigido hacia esos horizontes el gesto hereje del poeta me pareció más bien el producto de la necesidad de resolver una crisis religiosa, y esa alternativa fue la que me brindó el contenido preciso que encontré en el poema y que guió mi pensamiento en la selección que realicé para las inserciones troparias del tenor en la *Missa in tempore discordiae*.

Además, el poder relacionar la estructura fonética de las palabras en su acepción y con su contenido aceptivo o iconográfico y sinónimo, contribuyó muy efectivamente a la concepción de los motivos musicales que inventé para sostenerlas. Le debo esta experiencia a Vicente Huidobro; al creacionista que escuchó sus palabras antes de escribirlas, como si fueran sonidos, y para quien *Altazor* fue el que buscó “envuelto en sonos”, desde donde brotaban “las palabras y los ríos”.

¹³William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (Ed. New Directions, Nueva York, 1947).