Lo Neoclásico en la obra de Gustavo Becerra

por *Tomás Lefever*

Decir neo-clásico puede implicar diversos estados mentales convergentes, pero todos ellos inmersos en la vaguedad y ausencia de peso específico que se desprenden del término citado, pretenciosamente empírico y aproximativo y por esto mismo chocante a una concepción actual de la realidad, aún cuando esta misma realidad supone a la mente como un centro de indeterminación o extremo posible de la conciencia del ser-no ser.

En el caso de la música, es particularmente inexacto y débil el criterio observado a travez de la terminología empleada. La noción de clásico se afirma en lo característico de una época clásica dada, es cierto; pero no en lo esencial de todas las épocas clásicas cuyo número es inconmensurable, tanto como sus opuestos: las épocas románticas. Lo clásico (adjetivo derivado de *clase*, representativo de respeto y de sumisión a un modelo) explica una situación típica de dominio del sistema-sociedad sobre el sistema-individuo, en la mayor parte de sus componentes. En cuanto al prefijo *neo,* su función es la de insinuar el cumplimiento de un tiempo histórico más la idea implícita de que algo se repite (hecho semejante al predicado de un sujeto ignorado).

Ahora bien, si imaginamos la posibilidad de asociar la noción de *neo-clásico* con la de *realidad,* las nociones resultantes serán las de uniformidad, conservación, permanencia, repetición, nivelación, definición, monotonía, igualdad, además de una última que se incorpora como consecuencia lógica: agotamiento.

En relación con la personalidad de Gustavo Becerra, la idea de neo-clásico adquiere contornos mucho más delimitados que cuando reflexionamos acerca del concepto cuestionado. Hay, en torno a lo primero, una información que reconozco como incompleta pero sí eficiente. Consta de un comentario acerca de la imágen de un jóven artista. De un juicio del propio Becerra en referencia al comportamiento de su alumno Tomás Lefever. Por último, mi experiencia auditiva de lo más importante de la obra del compositor tratado en el presente artículo.

El comentario (aludido en el párrafo anterior) data de 1946 y se desprende de conversaciones de frecuencia regular con un amigo de mis tiempos de estudiante:

—¿Has oído hablar de Gustavo Becerra?

—No.

—Parece que se trata de un tipo extraordinario. Es impresionante su aspecto; y dicen que trabaja como una bestia.

A mi parecer este comentario explicaría lo que de Becerra podemos encontrar (como dice tan bien Vicente Salas Viu) en su producción juvenil para coro a capella. Pero es evidente que el mismo comentario, nada dice del

otro Becerra, ese que en definitiva se impone sobre el rebelde, sobre el romántico, sobre el lírico de las Tres Canciones Corales, de los Tres Romances y sobre todo de "Lejana".

El juicio formulado por Gustavo Becerra (citado en párrafo anterior) en relación a mi comportamiento como alumno suyo en la asignatura de Armonía, tiene casi el caracter de un imperativo y a la vez el de una condición sine qua non para alguien que desee desarrollar y servirse de su talento con fines profesionales. Se refiere directamente a la necesidad de adaptación, que él estima indispensable para el logro de determinados objetivos. En esto se muestra consecuente con todo lo acometido en su práctica de la composición musical, además de confirmar con dicho resultado, una permanente afinidad de causa, finalidad y memoria entre la propuesta y la obra conseguida.

Del juicio citado (data de 1951) sí puedo desprender un perfecto equilibrio entre el contenido del mismo con el Gustavo Becerra del presente, dominador de una subjetividad trasplantada desde el campo afectivo de las Canciones Corales (1950), al campo no menos interior (pero tenebrosamente iluminado) de la especulación de lo real, donde la emoción adquiere el aspecto de una vehemente inquietud por lo llamado objetivo (no menos sujeto que lo subjetivo, como lo prueba la física actual, al principio de indeterminación de la materia).

Después de lo que se ha señalado, no resultaría improcedente la formulación de una hipótesis congruente con hallazgos definitivos y actuales en términos de comportamiento y de naturaleza. No obstante, las proporciones de la obra y la inquietud permanente que se registra en todo el quehacer profesional y académico del compositor, exigen un estudio que se adivina minucioso y difícil, por una obsesión de ubicar en el grafismo y en la sintaxis, los hilos conductores que orientan el discurso expresivo desde las primeras experiencias tonales y escolásticas (que son el objeto del presente artículo) y aquello otro, observado a partir de la Tercera Sinfonía, como respuesta a una etapa media atonalista, ya tentada por una alucinante pirotecnia de procedimientos.

La ya citada búsqueda de un punto que señale los oscuros primeros pasos inherentes a toda obra artística, se apoya en rasgos bien acusados, ubicables a través de diversas partituras del primer período. Por una parte, el estudio de las formas y de las técnicas instrumentales, indica en Becerra una aptitud no común para la asimilación de estructuras ya prestigiadas por primeras figuras de la creación musical. Esto es visible en toda su primera producción de cámara donde se muestra hasta qué punto el compositor trabaja de manera ininterrumpida por el dominio de un sistema gramatical-sintáctico sobre la base de formas doctas tradicionales, sin desechar elementos de cepa romántica, impresionista y nacionalista, que en parte le vienen de esa orientación por lo vernáculo recogida en la academia de Pedro Humberto Allende. Con todo, esta música de cámara de los años juveniles es en esencia experimental, versátil; una música donde la expresión de sensaciones y experiencias queda supeditada al interés por lo sustantivo del procedimiento. No hay riqueza aquí, en el sentido de dar aquello que pugna por ser comunicado. Todo el

valor de este conjunto reside en el propósito de alcanzar desenvoltura y fluidez en el discurso. Un discurso que no nace de la necesidad de decir, sino de la atracción ejercida por el manejo académico de los recursos, por un dominio de la correcta articulación de pensamientos sonoros; ecléctico, y con la inclinación a serlo; no trascendente, en su sentido de no mostrar inquietud ante la noción de *irrealidad,* que se desprende su opuesto, la *realidad* como concecuente antagónico obvio; no atento al misterio, en el sentido de no manifestar preocupación por cuánto se desprende del término *conocimiento,* cuando lo incorporamos al territorio del acontecimiento energético (por convicción talvez de que lo desconocido es aquello que queda por conocer); irreflexivo pero por razones de optimismo muy explicable en los comienzos, en cuanto a dejar el camino excesivamente limpio de *imperfecciones* (dicho de otro modo, sin oponer resistencia a lo anterior). De esta manera, deja libre curso a su natural adaptabilidad, con lo que afloja esa indispensable contradicción que da hondura al punto de vista personal el que, sin embargo, es influido por la fuerza del sistema social, admitida sí como indeterminable, nunca como fundamento.

Justo es reconocer en Becerra la elección de una ruta inicial que se abre camino a travez de la composición para pequeños conjuntos. Esto le permitirá incorporarse sin tropiezos a un universo de ideas puras, de funciones puras (lo que no en la composición para gran orquesta) que, por aparecer como a mayor distancia de lo complejo sensorial, redunda en una mayor aproximación a la forma (entendida como acontecimiento de causalidad y finalidad relativas). Este hecho explica de alguna manera la preocupación del compositor por alcanzar metas que le otorguen el control de los medios. Esto mismo indica, además, cierto grado de conocimiento intuitivo en cuanto a que toda forma histórica como objeto expresivo y como resultado de experiencias satisfechas, acusa sólo un rol de antecedente que deberá actualizar la forma nueva, objeto de la experiencia no satisfecha. Desprendiendo lo anterior de una concepción energética de la materia, debo definir la forma musical histórica como un *objeto de conocimiento;* esto es, *una asociación más o menos estable de elementos.* De esto le viene su capacidad de estimular nuevas asociaciones cada vez más heterogéneas y diversas, con lo que parcial y progresivamente dichas formas históricas originales (que a partir de su punto extremo de desenvolvimiento entran en una etapa de degradación energética de tendencia homogenizante) van siendo sustituidas por factores individuales o personales. Completada la sustitución, emergen las nuevas formas las que, en el caso de Becerra, deberemos encontrar en el trascurso de su segundo y tercer estilos.

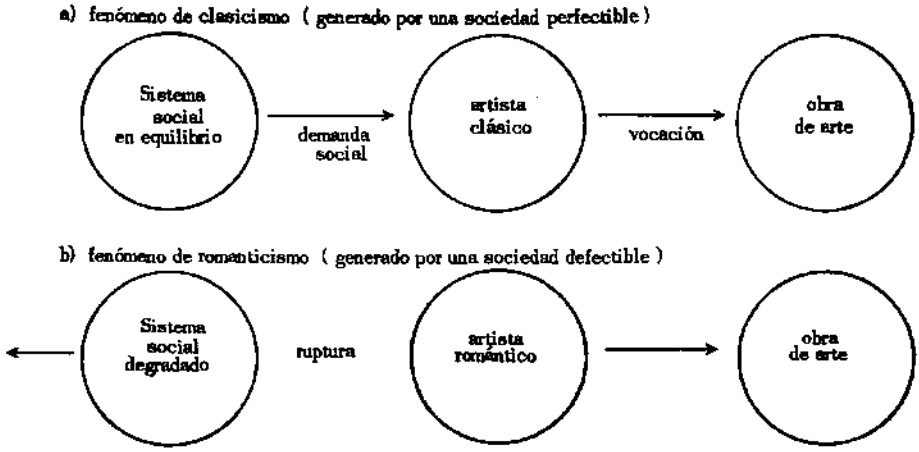
Un primer vistazo al grupo de juveniles trabajos instrumentales permite establecer la presencia de una estética de tipo apolíneo (afín con ingredientes de la naturaleza del artista), donde el discurso se presenta visual y auditivamente como un complejo de trama homogénea y continua, asediado con una frecuencia irregular por funciones atonales libres y dodecafónicas que no provocan antagonismo con la estética apolínea mayoritaria antes aludida. Las

formas tratadas (sonata, rondó, rondó-sonata, doble canción) sirven sin condiciones un lenguaje que, lejos de comunicar nuevos acontecimientos, denota (entre obra y obra) dominio creciente de las más variadas técnicas, obtenidas también desde diferentes campos estilísticos. El resultado presenta un sello invariable: no enfrentamiento del conflicto psicológico, bloqueado por un acto de voluntad. En esta función estética que se le asigna, el conflicto se entiende como motor de la encarnación de ideas en símbolos concretos; o mejor dicho, como actualizador de acontecimientos mentales dentro de un *sistema expresivo individual,* efecto y causa a la vez del *sistema expresivo colectivo, modelo expresivo* o *mito* al que sirve en este trance como consecuente antagónico.

Obras de este grupo, tales como la Primera Sonata para piano, la Segunda Sonata para violín y piano, la Primera Sonata para violoncello y piano y el Primer Cuarteto de cuerdas presentan en común una fisionomía de pseudo-acontecimiento. Me explico: la actualización que representan tales obras no se desprende de un antecedente auténtico; esto es, de una necesidad extrema de expresar una acción valiosa de naturaleza estética, que revele una concepción personal del vivir (en armonía claro está, con el sistema colectivo). En los ejemplos citados, se recoge un lenguaje que es común a colectividades que ya vaciaron en símbolos incorporados a la historia, sus reales experiencias. En el aludido grupo de producciones de cámara, Becerra nos muestra estructuras que se comportan como trabajos meramente académicos (rasgo por lo demás común a toda la música chilena de la época), donde se aprecia como he dicho, un creciente manejo de los medios como finalidad. Lo otro, lo central, la "idea" a expresar, el contenido animador de nuevas formas, no se encuentra en parte alguna. Y esto, vuelvo a decirlo, no es peculiaridad de Becerra, sino característico de todo hecho creativo en el campo chileno de ese momento. No pretendo formular un juicio sino plantear la presencia de un fenómeno que excede la responsabilidad del artista contemporáneo en general. Necesidades ficticias llevan al profesional del arte, a la búsqueda de medios que le permitan comunicar al exterior sus inquietudes de expresión.

Las estructuras sociales actuales no provocan causalmente funciones de creación; es decir, que la obra de arte contemporánea no viene a ser una consecuencia lógica desprendida de aquellas estructuras. De esto se deduce que el compositor (como el creador contemporáneo en general) no vive en una relación orgánica con la sociedad a la que por otras razones pertenece. En otras palabras: no existe un real motor que genere un consumo de obra musical en particular y de obra de arte en general. La obra musical contemporánea (a nivel mundial) no ofrece una capacidad de demanda comparable a la de otros rubros de mayor proximidad con el tema de la supervivencia, tales como la alimentación, la salud, la movilización, la defensa, el amor, así como todas las actividades que estimulan la ilusión de lo real o que determinan un olvido momentáneo (pero no menos eficaz por eso) de nuestro miedo ancestral por lo desconocido. Así es fácil entender que si no hay recepción de la obra por parte de la colectividad, el artista no desarrolla fuerzas suficientes de actua-

lización creadora. Si el sistema social no solicita el objeto artístico, esto traduce falta de potencialización, en cuanto a necesidad orgánica colectiva (melotropismo). Esto significa obviamente que *no se actualiza esa necesidad en la forma de una acción;* con lo que se interrumpe la relación de causa-efecto entre dos sistemas conjuntos: sociedad e individuo. Si la obra de arte no es potencializada por el grupo humano, la actualización en el artista-individuo puede tomar dos conductos: o se degrada proporcionalmente a la degradación energética de su grupo social o bien, por incomunicación y natural rechazo a una comunidad que no lo acoge, construye mentalmente una nueva relación reemplazando su grupo degradado por otro que le corresponda en jerarquía. Lo primero constituye un fenómeno de decadencia o agotamiento sistemático (consecuencia de un fenómeno de apogeo o *clasicismo*); lo segundo, un fenómeno de ruptura sistemática cuya finalidad es compensar una relación antagónica degradada por tendencia a la homogenización. La realización artística, que traduce una de las manifestaciones más complejas del organismo humano, implica un número inconmensurable de procesos de combinación y transformación de la energía, lo que explica muy bien que se trata de un acontecimiento de tendencia heterogenizante. Ahora bien, si un sistema mayor (como es la sociedad) se muestra *defectible*, contrariando la tendencia diversificadora de todo organismo vivo, el sistema inmediatamente menor (o individuo) que resulta inadaptable a la decadencia de su medio original, se excluirá de ese medio para incorporarse a otro que le restituya el equilibrio sistemático que ha perdido. El factor de *ruptura* (punto de extrema contradicción con el factor de *apogeo*, determinante de lo clásico) señala la presencia de un fenómeno de romanticismo.



El gráfico muestra comparativamente la generación de la obra de arte y los dos tipos de resultado fundamental que se obtienen de acuerdo al grado de equilibrio energético en los dos tipos respectivos de sistema social que mo-

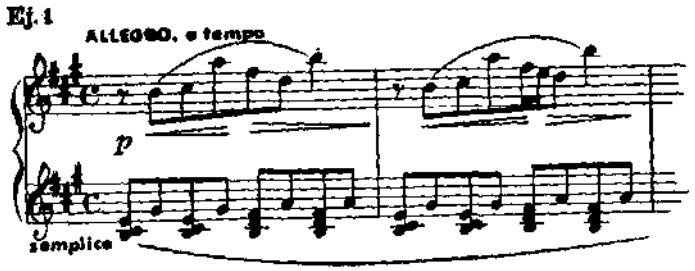
tivan dichos resultados. Las flechas indican la presencia y la dirección de las relaciones de afinidad en una progresión de sistemas biológicos. Una sociedad que se actualiza como máximo de equilibrio energético (apogeo) da lugar a un fenómeno clásico que implica una demanda normal de la obra de arte, la que actualizándose se religa con el mito estableciendo así un ciclo estético regular y contínuo. En el caso inverso, (máximo de desequilibrio energético o ruptura), ocurre un fenómeno romántico. Aquí subsiste sólo la demanda psicológica (entre el artista y la obra) o estado vocacional, faltando la demanda social que debería actualizar la vocación como estado profesional. Lo anterior confirma la ausencia de un motor capaz de desarrollar fuerzas de creación artística en la sociedad, que perpetúan la superestructura expresiva de grupo en sistemas estéticos individuales. Estos sólo se pueden concebir como desprendidos de modelos estéticos colectivos (o mitos) que no han sufrido degradación energética. Cuando se delibitan los modelos, por agotamiento, los pueblos igualmente debilitan su relación con la obra de arte. Como consecuencia, el artista (arrastrado por el principio de antagonismo, a romper con un sistema social que no lo solicita) abandona el estado *real* de comunión por equilibrio, para ingresar en el estado *ideal* (de idea) de ruptura por desequilibrio. El romanticismo aparece de este modo como un acontecimiento de fuga, actuado (como sujeto) por un individuo o grupo sistemático que destruye su relación energética con el sistema social correspondiente en estado de degradación, reemplazándolo mentalmente por otro que no existe en la realidad llamada objetiva. (En este caso, el artista profesa su vocación bloqueada por la sociedad degradada religándose con el mito por vía directa).

Todo lo anterior establece cómo las épocas clásicas de dinamismo simétrico se alternan (parcial y desuniformemente) con épocas románticas de dinamismo disimétrico. Así, el análisis histórico del arte universal indica que, a partir del siglo 18 en adelante, el desequilibrio entre los sistemas humanos individuales y colectivos aumenta en una progresión indeterminable y en apariencia irreversible. De acuerdo a esto y a partir del momento citado, vivimos una creciente situación de romanticismo estético y de ruptura integral por agotamiento energético de las sociedades que se puede medir, al menos en lo cultural, en una participación real cada vez más pequeña de los pueblos, en la vida superior (lo que no se debe confundir con los programas de culturización científica a base de recetas estatales que son precisamente la prueba más eficiente de agotamiento de las sociedades).

Regresando al acontecimiento concreto que me ocupa (y con el propósito de acentuar lo que estimo positivo, de la primera producción de Becerra) paso a referirme en seguida a la incorporación de recursos técnicos (o destrezas de procedimiento) en el transcurso del período 1948-54, correspondiente a lo que pudiéramos llamar *primera manera* de inclinación neo-clásica mayoritaria. (Utiliza el término *neo-clásico* por una razón práctica de mayor ubicación).

El grafismo muestra (en todas las obras instrumentales observadas) una

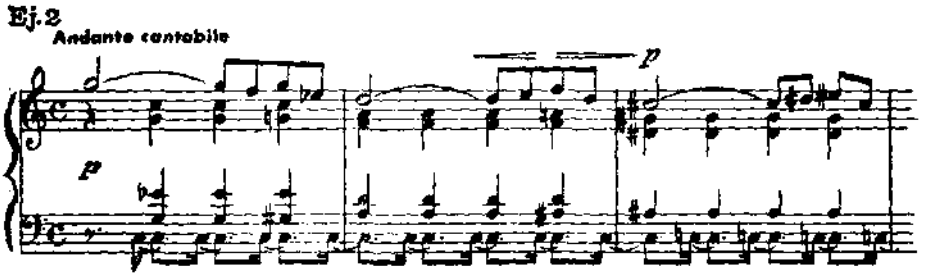
escritura lineal y de trazo continuo consistente en canto acompañado de estructura tonal, consecuente con planes ortodoxos de forma-sonata, aria da capo (con retorno variado) y canción:



Primera Sonata para piano: I Allegro, a Tempo.

El ejemplo anterior revela una actitud constante en todo el grupo observado: exposición de la primera idea de sonata, sobre un esquema armónico de resultado politonal o tonal deformado por notas agregadas. A esto se opondrá (en carácter) la segunda idea. Un desarrollo sobre cualquiera de ambas ideas, más el aporte de un puente como elemento de contraste, asegurará para la segunda sección de tensión temática, ese clima sonoro tan familiar a los auditores de música chilena de la época. También es relativamente convencional la caída en la reexposición que contradice al conflicto del momento modulante.

En los tratamientos de la canción, Becerra acoge durante toda la primera etapa, la estructura de exposición sucesiva de los temas, con o sin retorno de alguna o de ambas estrofas:

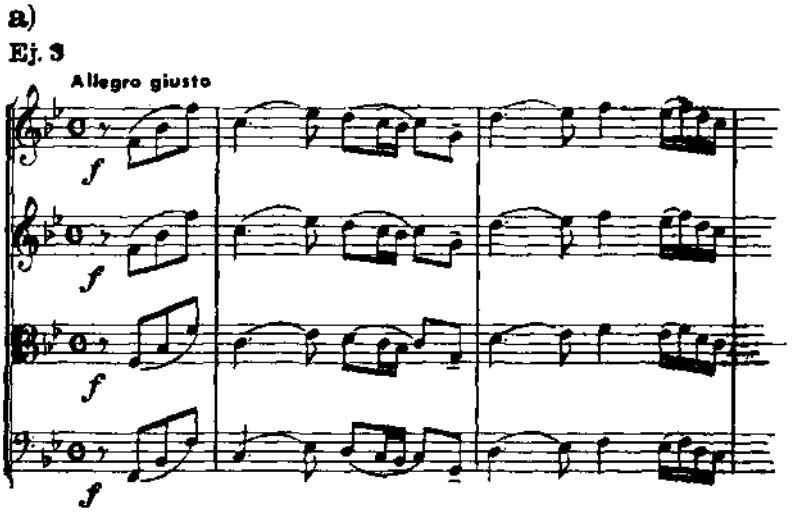


Segunda Sonata para violín y piano: III Aria.

La textura sonora se comporta en general, como ya se ha afirmado, como un conjunto de lenguaje tonal (referencia a lo ontológico de la forma-sonata), probado en el aspecto de la redacción, continua, simétrica, más armónica que contrapuntística en cuanto a aprovechar la capacidad de los motivos genera-

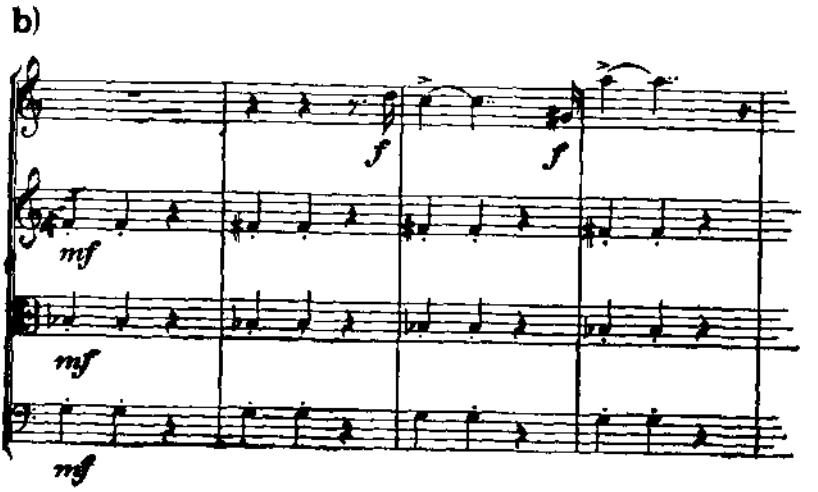
dores. Por lo antedicho, hay mayor inclinación por el color que por el dibujo. En esto, se contrapesa con afirmación romántica en los factores de simultaneidad, todo aquello que es conservador (clásico) en el tiempo musical, esto es en los factores de sucesión:

a) factor de sucesión:



Cuarteto de cuerdas Nº 1: I *Allegro giusto.*

b) factores de simultaneidad:



Idem: II Interludio dodecafónico.

Existe un aspecto, destacadísimo en nuestro compositor, que es su ilimitada

facultad para elaborar lenguaje *constativo*. Genuina aptitud de deducir la legalidad que se desprende de la comparación de los hechos particulares. Lucidez razonadora excepcional; producto, es cierto, de un larguísimo encadenamiento de acontecimientos históricos y que concibe la realidad como un ser determinado y determinable, pero no por eso menos valiosa que esta recién entrevista realidad indeterminable que cuestiona (con posterioridad a Heisenberg) todos los dogmas (hasta hace poco inconmovibles) de la ciencia occidental. El aspecto aludido al comenzar este párrafo confirma su veracidad cuando, en el análisis ontológico de este primer período, constatamos que el progreso ocurrido en el campo de los recursos formales y técnicos se desenvuelve sin obstáculo alguno y, lo que es más encomiable, sin transacciones a la repetición o duplicación de los instrumentos gramaticales y sintácticos utilizados (aún cuando se trate de medios agotados en el curso de la historia).

En este sentido (y es obvio reconocerlo), se advierte en seguida un estado de potencialización creadora que se actualizará a continuación, a partir de ese segundo período (ya estilístico) que se inaugura con la Primera Sinfonía y el Tercer Cuarteto de cuerdas. Porque no es cosa posible que un conjunto sistemático y ubicable, determinable (como es el segundo período de Becerra), posea un carácter definible sin que a la vez, la génesis de ese mismo carácter no se encuentre ya de hecho en la etapa anterior, en la cual un proceso no reiterativo (ocurrido en el nivel de las funciones de asimilación) motiva de modo suficiente el organismo expresivo del creador. En relación con lo expuesto, debe aceptarse como constante de este primer período (y de la obra de Becerra en su totalidad) la permanente altura del oficio donde, aún por encima de la ejemplar disciplina, está ese valor de lo ético que se obtiene de un estado afectivo que podemos definir sin grave riesgo como *amor a la música*. Actitud conciliada en plenitud con cierto espíritu (lo mejor de Occidente) que, partiendo de una concepción general, diferente en apariencia a la de Becerra, coincide con la de este último en los resultados. Porque no es extraña la orientación creadora del compositor investigado a los ideales éticos y estéticos de esas comunidades seculares que edificaron el complejo sistema de la música cristiana sobre una praxis tripartita de especulación(ludus), religamento (fe) y pasión extrema por la aventura de vivir (probada hasta el límite en el viaje sin regreso del quehacer creador), con lo que realizaron, sin proponérselo, la heterogenización del sonido de la naturaleza (mayoritariamente homogéneo) y con lo que materializaron aquella noción que define la mente humana como *centro de indeterminación* (y por lo tanto *centro de los sistemas de sistemas de energía*).

La única obra del período con participación de un gran conjunto de instrumentos es el Concierto para violín y orquesta, concebido de acuerdo a las proposiciones oficiales del momento, en la forma tradicional en tres movimientos: encadenamiento rutinario de dos acciones de lucimiento en los extremos, más un descanso expresivo como interludio. La postura del compositor en este caso puede contemplarse como en abierta oposición a la manera es-

pectacular y rapsódica del romanticismo histórico. Aquí Becerra se ubica por completo en un mundo de equilibrio clásico, donde los elementos líricos de genealogía romántica se encuentran constantemente controlados por una lucidez estructuralista que conduce el lenguaje. Es casi música de cámara, en su sentido más riguroso; y también como nación más próxima a la idea de Concierto (de origen barroco). No encontramos en esta partitura ningún eco de las grandes contiendas del sinfonismo internacional con una parte solista desgarrándose frente a las descargas de bronces y percusiones. De nuevo confirmamos la convivencia de la objetividad (en la incorporación de recursos) con la ausencia de lenguaje; entendido éste como voz del alma, suspensiva, asombrada, interrogante, rebelde al acatamiento propio de una etapa clásica auténtica.

El allegro de sonata bitemática permite apreciar los valores y debilidades de toda la composición. Aparte de lo ya establecido (lucidez estructural y adecuación de los medios empleados) la elaboración de la parte solista resulta siempre eficiente, sobre todo en la capacidad motivadora de la primera idea, personaje central del desarrollo. Este se destaca por el buen uso de la modulación, atendida instrumentalmente por una participación alternativa de todos los grupos de la orquesta. El nivel de la composición misma permite, en cierto sentido, constatar mejor el escaso interés que ofrece el tratamiento colorístico del conjunto, impersonal y reiterativo en cuanto a las fórmulas elegidas. La doble canción que sigue presenta la primera idea en la forma de un coral instrumental. A esta estrofa se opone un arioso cuya función parece concentrarse en el lucimiento del *solo*. Un desarrollo de poca extensión conduce a la recapitulación sobre la primera idea. El movimiento concluye con una coda trabajada sobre el arioso. El rondó final tiende a robustecer el equilibrio entre solista y orquesta el que, durante los dos primeros movimientos, no logra establecerse por razones (ya expuestas) de flojedad en el discurso sinfónico. La idea principal (Ej. 4), nerviosa y excitante, recuerda ciertas propuestas características que hallamos con frecuencia en la música para teclado de Doménico Scarlatti (sonidos de cuerno de caza) y en no pocos momentos del Mozart instrumental (en su comportamiento marcial) aunque también galante en el mejor de los sentidos. Relativo a esto último debo señalar (en toda la música de cámara del primer período) un sentimiento de confianza en las propias posibilidades, que satura toda etapa definiéndose en una forma de transparente alegría (consecuente por lo demás con el equilibrio polar de los términos *proposición de objetivos* y *materialización de resultados*, que en Becerra no dejan ver indicios de fatiga).

Ej. 4

Concierto para violín y orquesta: III Allegro giusto e marcatto.

Todo lo descrito en torno a la obra instrumental y orquestal del primer Becerra destaca lo que, a mi juicio, constituye su mayor altura: el dominio de los medios; y por otra parte también su mayor vacío: la emoción. A este respecto afirmo que tal veredicto es el resultado de dos factores determinantes:

1) *naturaleza:* especulativa; afín con las nociones de objetividad y lucidez; abierta, por lo tanto, a la reflexión, como cerrada al asombro, a la aceptación de la magia (como propiedad de lo real) y a la indeterminación; en equilibrio con los conceptos de apolíneo, clásico, estabilidad, progresión, permanencia, orden (como condición de lo real) y causalidad (como relación estable de sujeto y predicado).

2) *voluntad creadora:* honestamente consecuente con la naturaleza que la genera, de lo que se infiere su singular necesidad de alcanzar *el límite posible de determinación de un sistema expresivo* antes que *la actualización de un imperativo personal de realización creadora.*

No obstante lo demostrado, existen en el primer período dos ejemplos de excepción que, lejos de perturbar mi afirmación, refuerzan por contraste los argumentos de la hipótesis. Los casos citados se refieren a dos grupos de composiciones para coro a capella, compuestos entre los años 1950 y 1951. Sobre todo en la primera de las dos series, Becerra olvida por un instante su inflexible voluntad de autoformación para entregarse (como en un interludio para vivirse) al juego espontáneo de cantar, sin indispensable abandono de sus logros técnicos. Descriptible como una buena tentación, el grupo de las Tres Canciones Corales (sobre textos de Juan Guzmán Cruchaga) desenvuelve un plan cuyo acontecer consiste en una progresión de dinamismo creciente que va, desde una apertura contemplativa hasta un término de materialidad máxima. A mi entender, el mayor logro del compositor lo marca el clima pastoral de "Paisaje", especie de monólogo interior de inmaculada pureza lírica y que a la vez constituye uno de los cimas de todo el período que se analiza. En "Secreto" y "Baile", la innegable musicalidad de los números se ve algo restringida por una conciencia formal que, sin prevalecer, regula en alguna medida la tierna materia de las ideas. Esta última observación vale también para el "Quodlibet" (sobre dos temas populares yugoeslavos de Navidad), que recordamos por la excelente mano de obra en el tratamiento contrapuntístico.

El grupo de los Tres Romances desmerece del anterior, en especial por la relativa pobreza melódica de las ideas, lo que resulta difícil de justificar si consideramos la hondura y vitalidad de la música original de los romances seculares. En contraste con esta serie (de la que hay que destacar las numerosas bellezas de "El Enamorado y la Muerte", en especial las de su segunda sección responsorial), Becerra echa mano de lo más noble y elevado que podamos encontrar en su pródiga naturaleza creadora, en la composición de "Lejana", obra concebida en los términos de un dilatado madrigal, donde hallamos hermanados en un solo todo la misma intensa emoción que nos impactara en "Paisaje", junto a esa destreza de redacción que anotamos en cada una de sus obras. De este modo, "Lejana" establece un punto de

compensación simétrica entre dos tendencias antagónicas (de suyo desiguales) que se actualizan y potencializan respectiva y recíprocamente con igual fuerza. Lo *reflexivo* o vía indirecta del conocimiento y lo *revelado* o vía directa, se contrapesan en este momento de rica fermentación juvenil en el que el asombro (como efecto del choque entre psiquis y realidad absoluta) se iguala a la lucidez constativa de la racionalidad (como efecto entre conciencia o *centro mental de socialización* y la realidad convencional o *realidad por determinación sensorial*).

Ubicado Becerra en su verdadero estadio de acción creadora, podemos evidenciar por una parte su real significado dentro del contexto de la música chilena, como también formular un pre-juicio, deducido de su comparación con otras figuras claves en la interpretación de los valores aportados por Chile a la música contemporánea. Un primer nombre se impone a mi consideración, precisamente porque representa (del mismo modo que Becerra) un caso típico de buena y hasta excelente formación académica: Enrique Soro. Las diferencias se advierten, sin embargo; con gran responsabilidad de sus respectivos momentos históricos. Soro, por el clima social que lo rodea, deberá concebir estéticamente (e incluso vivir) como romántico (de romanticismo histórico). Esto solo, constituye una causa suficiente de bloqueo capaz de detener cualquier impulso de desarrollo estilístico latente. Becerra en cambio, al mismo nivel de envergadura académica que el autor de los Tres Aires Chilenos, goza de nuevas condiciones ambientales que suponen la incorporación de nuestro país a la comunidad cultural occidental. Junto a esto comienza a esbozarse la demanda europea por lo latinoamericano, demanda de la cual Becerra se torna en uno de sus más activos pioneros y motivadores. El caso de Pedro Humberto Allende, estilísticamente intermedio entre el de Soro, por una parte y los de Leng y Cotapos, por la otra, ofrece el ejemplo de un extraordinario artista detenido a cierta altura de su evolución por las mismas razones de clima socio-cultural que valen para Soro; aún cuando aquí, a diferencia de lo ocurrido con aquél, el equilibrio entre formación y creatividad se establece sin graves tropiezos. En relación con el destino artístico de Allende, la postura de Becerra muestra en general mayor inclinación por el aspecto de la formación, el que siempre se empina sobre el del impulso expresivo. La obra de Leng deja ver un desequilibrio que favorece la creatividad en perjuicio de la formación que además, en su caso, es autodidáctica. Ahora bien, el alto peso específico de su resultado creador, no prueba en modo alguno lo vano de un abundante bagaje técnico tal como se da en Becerra de manera muy relevante. El ejemplo de Acario Cotapos, como caso-límite de creatividad casi pura sin formación académica, representa la distancia extrema con el ejemplo del compositor tratado en el presente estudio y sirve para probar lo indispensable de un cierto grado en el dominio de los recursos si se quiere lograr metas satisfactorias. Finalmente la presencia de Domingo Santa Cruz, de algún modo comparable a la de Pedro Humberto Allende en cuanto a contrapeso entre creatividad y formación de alto nivel, depara un punto de relación con la obra de Becerra (salvadas desde luego

las diferencias entre los contextos, de momento socio-cultural diverso) si se considera que las circunstancias, en el caso de Santa Cruz, retienen al compositor en cierta altura de su considerable desarrollo por razones de compromiso moral y lealtad con una concepción de la vida que históricamente se materializa en expresionismo denso y de sensible hondura humanística. Otras razones impulsan a Gustavo Becerra hacia adelante, pero igualmente implican compromiso moral y lealtad con una concepción de la vida, esta vez definible como futurismo y cuyos resultados como se sabe son indeterminables, por cuanto se hunden en la esencia misma de la realidad que es indeterminación y posibilidad extrema de aventura, como *deber sentir;* acontecimiento éste constantemente avalado por su correspondiente ético de *deber ser*. Términos ambos, que conviven en el campo de una contradicción simétrica y cuyo producto conocemos bajo los nombres aproximativos de alma, psiquis, mente, interioridad, espíritu, etc.