

## *A propósito del estreno absoluto en Madrid del Concierto para arpa y orquesta de Gustavo Becerra-Schmidt<sup>1</sup>*

por

Agustín Cullell

Director de Orquesta, Madrid, España

alekhine@gmail.com

Cuando la *Revista Musical Chilena* me propuso escribir el presente comentario para glosar el estreno de esta obra en Madrid, se me presentó de inmediato un preocupante dilema. Por mis vínculos de amistad con el compositor, que se remontan a bastante más de medio siglo, y conocedor a la vez de una parte importante de su creación (alguna de cuyas obras tuve el honor de estrenar), me surgió la pregunta de si debía, o no, abordar el tema situándome en el rol del cronista que se limita sólo a ilustrar los acontecimientos de un trascendente acto musical. De partida confieso que no me atraía esta idea, pues si bien era inobjetable en cuanto a focalizar la atención sobre el hecho mismo, me resultaba un tanto reduccionista no incluir en mi comentario algunas referencias a la singularidad del hombre como paradigma de riqueza intelectual y humana; además, ¿cómo eludir la tentación de rescatar de la memoria unos cuantos episodios, algunos anecdóticos, de un pasado emblemático en el que me cupo participar como testigo y protagonista, que resurge con fuerza al calor de un amistoso reencuentro? Por lo mismo, debo añadir que no sólo se trata de un suceso puntual, sino de la sincronía de éste con la de un conjunto de vivencias que gravitan alrededor de nuestro pasado, creando así el estímulo fundamental de lo que expreso a continuación.

¿Cuántos años? Muchos años. Nuestra relación, ligada durante largo tiempo a una estrecha afinidad personal y artística, compartiendo, igualmente, profundas inquietudes de carácter sociopolítico, se origina por aquel lejano año de 1943. Creo no equivocarme si afirmo que yo era entonces algo así como el benjamín de una pequeña "hermandad" formada principalmente en el entorno del Instituto

<sup>1</sup>Comentario sobre el estreno de la obra de Becerra-Schmidt efectuado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, España, el 3 de abril de 2006, a cargo de la arpista chilena Sofía Asunción Claro y la Orquesta de la Comunidad de Madrid, bajo la conducción de Juan Luis Pérez.

Secundario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile<sup>2</sup>, integrada por jóvenes músicos y pintores entre los que se hallaban Gustavo Becerra, Alfonso Montecino, la pianista peruana Lola Odiaga, Carmen y Verónica Cereceda, José Balmes, Gracia Barrios, Hardy Wistuba, entre otros, grupo al que se solía integrar el trasgresor Alejandro Jodorowsky, advirtiéndolo ya entonces con sus extravagancias geniales el brillante futuro que le proporcionaría el destino. Memorables también las enriquecedoras tertulias musicales en las que Gustavo al piano, Eduardo Maturana en viola y yo al violín, ensayábamos con singular empeño la *Sinfonía concertante* de Mozart, para luego terminar la velada trasladándonos a la parroquia de la Plaza Nuñoa, donde Gustavo participaba en la dirección de un coro de seminaristas mientras nosotros cumplíamos supuestamente la misión de reforzar alguna de las partes vocales.

Durante aquel período ambos vivíamos en domicilios muy próximos. Ello facilitaba el clima de una convivencia que, sin duda, repercutió positivamente en mi formación musical, porque ya en aquellos años Gustavo descollaba como una de las brillantes figuras chilenas en el campo de la composición, a cuyos primeros trabajos tuve el privilegio de acceder. Recuerdo en particular, por hallarme muchas veces presente, el proceso de elaboración de su primera sonata, para violín y piano, tocando ambos pasajes de la obra mientras él procedía a revisarla, *Sonata* que luego estrenamos mi hermana María Clara y yo en un homenaje ofrecido al maestro Hermann Scherchen en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Fue también en aquel tiempo cuando algunas noches nos reuníamos con un pequeño grupo de músicos, ya fuere en su casa o en la mía, para dedicarnos al gratificante y fructífero ejercicio de la improvisación. Por lo general, Gustavo al piano proponía los temas y yo le seguía en el violín. Debo reconocer que el entrenamiento proporcionado por aquellas *soirées* musicales influyó luego eficazmente en mi actividad profesional. Y fue también por aquellas fechas (1947) cuando tuvo lugar la segunda incursión de Gustavo en la música incidental para teatro, demostrando en ésta, como en ninguna otra, una de sus características personales más relevantes: su peculiar e innato sentido del humor. Ocurrió a propósito de una obra de Barros Grez, *Como en Santiago*, ideada para un conjunto de cámara compuesto de piano, violín y contrabajo, en la que nuestra participación, deliberadamente bufonesca, consistía en desempeñar a la vez el rol de músicos y actores tocando al comienzo y en los entreactos. Obviamente, habría tanto qué decir sobre las experiencias de aquella época, que no sería posible contarlo en el reducido espacio de esta crónica; por tanto, prefiero colocar aquí un punto final a la presente selección de recuerdos que me permito enmarcarlos en el cuadro de la pequeña historia.

Mucho se ha escrito sobre Becerra y su obra desde que ésta se inicia en los albores de los años 40, estimando en cuatro etapas el proceso de su creación musical. Diversos analistas concuerdan en señalar como distintivo de la primera (1940 a mediados de los 50), la influencia marcada por las tendencias que enton-

<sup>2</sup>En la actualidad corresponde al ISUCH, que pertenece a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

ces prevalecían en las cátedras de composición en Chile: de una parte, los últimos vestigios de la corriente impresionista y, de la otra, una cierta subordinación a los postulados del “neoclasicismo” centroeuropeo liderado por Hindemith. Sin embargo, antes de continuar con las singularidades de este vasto universo que concierne a su producción, creo importante destacar primero, y por encima de cualquier otra circunstancia, una de las virtudes que desde un comienzo lo definen como hombre y artista: su entrega sin reservas a una postura combativa por un mundo de libertad y justicia para el ser humano, así como la función que, a su juicio, debe cumplir el Arte en esta importante misión; por cierto, un arte despojado de cualquier servidumbre elitista o apto sólo para círculos de iniciados y no dirigido hacia el gran público. Esto último constituye un postulado de fe, que Becerra reafirma ya sea en sus numerosos escritos o por intermedio del mensaje musical que surge en cada una de sus obras, aun antes de alcanzar con éstas su máximo potencial creador y la extraordinaria madurez reflejada en las etapas siguientes.

“Lo que una vez fue fidelidad a un determinado estilo, actualmente no se justifica y aparece como innecesaria autolimitación”. Son palabras de ese gran legado de artículos “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”, publicados por la *RMCh*<sup>3</sup>, en los que Gustavo evidencia su determinante voluntad de moverse libremente entre la vanguardia y la tradición. De ahí la versatilidad de su inventiva, su amplio espectro, el móvil que le conduce, por ejemplo, a pasar de un serialismo “sin fronteras”, como ocurre en la llamada segunda etapa —obviando la ortodoxia preconizada por la Escuela de Viena— a un plano multidimensional en el que, según algunos críticos, tiene cabida “toda clase de proyectos estéticos con recursos técnicos de variada procedencia”. Y es justamente en esta segunda fase donde adquieren especial relevancia los trabajos cuyo contenido entronca con los valores de la música popular. No se trata de un regreso superficial a lo autóctono, sino el hecho de volver a rescatar con nuevas modalidades técnicas y expresivas el enorme caudal de riqueza que encierra la música vernácula, cuya impronta, a partir de aquel momento y hasta el día de hoy, se hará presente en varias de sus obras. Una de éstas el *Concierto para arpa y orquesta* recién estrenado.

No cabe duda que a lo largo de su fecunda labor, Gustavo Becerra ha explorado todos los mundos posibles que ofrece el panorama musical en los últimos 100 años. Siempre, cualesquiera sean las modalidades escogidas, nos encontramos ante el hecho revelador de una inequívoca voluntad de perfección, de un admirable dominio sintáctico de la gramática musical, apoyado en la búsqueda permanente de nuevos métodos y originales procedimientos con los que enriquecer el lenguaje sonoro; todo bajo el soporte de una lúcida conciencia crítica y de una asombrosa erudición fruto de su ávida sed investigadora. Pero, aún hay más. Yo agrega-

<sup>3</sup>*Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente*, de Gustavo Becerra. (I) *RMCh*, XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 9-18; (II) *RMCh*, XII/59 (mayo-junio, 1958), pp. 48-75; (III) *RMCh*, XII/60 (julio-agosto, 1958), pp. 100-124; (IV) *RMCh*, XII/61 (septiembre-octubre, 1958), pp. 57-81; (V) *RMCh*, XII/62 (noviembre-diciembre, 1958), pp. 44-58; (VI) *RMCh*, XIII/63 (enero-febrero, 1959), pp. 54-66; (VII) *RMCh*, XIII/64 (marzo-abril, 1959), pp. 71-80; (VIII) *RMCh*, XIII/65 (mayo-junio, 1959), pp. 87-100.

ría a ese proceso de experimentación constante el hecho de que nunca haya sucumbido a la tentación de internarse por caminos excéntricos, como ocurre en tantos casos, donde el objetivo principal lo constituyen los medios y no los fines.

En referencia al *Concierto* para arpa y orquesta no formularé aquí un análisis exhaustivo de la obra, por cuanto éste ya ha sido efectuado debidamente en un anexo que incluye la partitura. Más bien, me limitaré a comentar las impresiones que me produjo su audición, añadiendo sólo algunas acotaciones a los comentarios ya expuestos. Su formato orgánico cumple a grandes rasgos con las normas habituales del género clásico, si bien inmerso en un estilo de temple vanguardista con utilización libre del sistema serial. Su estructura está concebida en tres movimientos, cuya indicación metronómica, a mi juicio, correspondería a los de un *allegro-andante-allegro vivace*.

Luego de un acorde seco en *tutti*, el arpa en solitario, imitada a continuación por la orquesta, expone a modo de introducción el motivo principal de cinco sonidos que aporta el material básico a desarrollar en toda la obra. Yuxtapuesto a este elemento temático, ejecutado por el grupo de cuerdas, el arpa completa el segundo diseño de la serie (siete sonidos) como segmento B, si bien a lo largo del movimiento el primero tendrá esencial relevancia como eje fundamental del discurso sonoro.

Todos los recursos de un contrapunto tratado con derroche de habilidad parece que se dan cita para construir la compleja trama del *Concierto* en su contenido global. Sin embargo, esta red de sugestivas combinaciones melódico-rítmicas, con motivos que se cruzan, alternan o superponen, cuyo enmarañado tejido encuadra el primer movimiento en nueve secciones, no renuncia de algún modo a la forma tradicional de *exposición-desarrollo-reexposición*. El procedimiento rítmico generador corresponde a un compás ternario inicial de 3+3+2, cuya unidad metronómica es la negra, variando constantemente su ordenación interna y que constituye, en suma, la fórmula métrica imperante en ambos movimientos extremos. Otro aspecto importante que interesa destacar es su riqueza colorista, lograda merced al empleo de una sabia orquestación que utiliza diestramente las cualidades propias de cada instrumento. Señalemos, además, que no hay nada dejado al azar. Todo lo que debe ejecutarse de principio a fin, tanto por la parte solista como por la orquesta, está minuciosamente indicado según las normas de la escritura tradicional. Por otra parte, en esta ocasión se ha cumplido una vez más el fenómeno receptivo en quienes escuchan una obra de Gustavo Becerra: el impacto que recibe el oyente es por vía sensorial, sin que éste deba ejercitar ningún esfuerzo a nivel del intelecto para asimilar o comprender su mensaje. Escasa virtud, por cierto, en nuestros tiempos.

Siguiendo los principios fundamentales del género, el segundo movimiento corresponde a la expresión de un *andante cantabile*. Sin abandonar los módulos temáticos básicos del primero, su contenido está ideado con gran economía de medios. Otorga al arpa casi todo el protagonismo logrando en su conjunto efectos de gran sutileza expresiva. Un comienzo casi estático, compuesto de un pedal a cargo de la parte solista, acompañado luego por flauta y clarinete, da paso a un diseño melódico-cromático ascendente interpretado por violines y violas con el

cual se origina el clima profundamente sugestivo que impregna todo el movimiento. Sobre un largo *obstinato obsesivo* compuesto de figuras rítmicas ejecutadas por el tambor, bajo el sostén de cellos y bajos repitiendo motivos en cadena, el arpa junto a la xilomarimba exponen al unísono una línea melódica con la que finaliza, diluyéndose, esta parte central, creando con ello una atmósfera de singular belleza.

Poco agregaré en referencia al tercer movimiento, cuya extensión es similar al primero. Si bien la indicación metronómica es en la práctica equivalente, su naturaleza revela más bien el carácter de un *più mosso*. Menos complejo en cuanto a su conformación rítmica, pues mantiene con pocas alteraciones la fórmula ternaria de un 2+3+2 en el contexto de una orquestación sencilla que no excluye referencias al folclore chileno; la línea del arpa, a causa de su gran vitalidad y elevado nivel de exigencia, no da tregua al intérprete.

Y sobre este punto quiero dedicar unas palabras al tratamiento que Gustavo Becerra confiere al diseño del arpa solista. Señalaré primero que éste no es el convencional, por cuanto forma parte indisoluble de todo un entramado donde arpa y orquesta se complementan y se requieren para conformar la relación lógica del discurso musical. De un ingente virtuosismo en ambos movimientos extremos, que roza casi los límites exigibles al instrumentista, donde se juntan la reciedumbre con la audacia, la energía desafiante con los llamativos rasgos de agresividad, se halla, por otra parte, el hermoso contraste que ofrece el lirismo de un segundo movimiento, donde prima una línea de honda factura expresiva.

Impecable y soberbia fue la ejecución de la parte solista a cargo de Sofía Asunción Claro. Creo que pocas veces he tenido la ocasión de escuchar a una intérprete de este instrumento desplegando tanta seguridad técnica y calidad musical, a la par que haciendo gala de una fuerza prodigiosa al encarar las exigencias de la partitura. En general, las enormes dificultades que plantea el *Concierto*, especialmente las de perfil rítmico y su sincronía con la orquesta, fueron superadas de manera irreprochable. En referencia al acompañamiento, es justo expresar una entusiasta felicitación a la Orquesta de la Comunidad de Madrid y a su director, maestro José Luis Pérez, por su esmerado rendimiento. En resumen, el estreno absoluto de este *Concierto* constituyó un rotundo triunfo, que supo apreciar el público aplaudiendo sin reservas tanto al autor, la obra, como a sus participantes.

Nos despedimos al finalizar la velada. Regresaba a Oldenburg junto a su esposa, Flor Auth, temprano por la mañana. En aquel instante vino a mi memoria un viejo proverbio oriental: "Quienes se despiden en un atardecer volverán a reencontrarse en una nueva aurora".