

# LO QUE PIENSO DE LA SEGUNDA SINFONIA DE GUSTAVO BECERRA

p o r

*Carlos Botto Vallarino*

Me puse en contacto con esta sinfonía, cuando a poco de ser terminada, fue presentada por su autor al Jurado de Premios por Obra, corporación estable mantenida por el Instituto de Extensión Musical, de la cual fui miembro durante el año recién pasado (1958). Muchas fueron las composiciones musicales que llegaron a mis manos durante ese período, pero debo confesar que sólo una, esta Sinfonía, me sorprendió verdaderamente desde la primera hojeada. Desde el primer vistazo comprendí que su autor, a través de estas páginas, se proponía decididamente hacer virar no sólo su propio estilo, sino también las miras de la música seria de Chile.

He seguido muy de cerca a este compositor —por más de diez años—, desde que siendo él ayudante del curso de Análisis de la Composición y de Composición Musical, del Profesor Santa Cruz, en el Conservatorio Nacional de Música, me cupo la suerte de ser discípulo de ambos. Confieso que no siempre la creación musical de Becerra ha gozado de mi predilección, debido, tal vez, a lo opuesto de mi temperamento al suyo; no obstante, toda obra nueva me dio la oportunidad de observar sus interesantes incursiones en búsquedas constantes, que fueron alcanzando logros diferentes a los de otros colegas nacionales: en general, *más quietos en sus inquietudes*; así, cuando llegué a un análisis detenido de la Segunda Sinfonía, la opinión sostenida sobre el compositor se aclaró con el agregado de un entusiasmo que aún no me habían despertado otras creaciones suyas. No se piense que vi en ella una revelación que podría conducirme al fanatismo; como ya lo he expresado más arriba, encontré en esta partitura la continuidad de un camino iniciado por Becerra en obras poco anteriores a ésta, como lo es el Divertimento para Orquesta o la Primera Sinfonía; es decir, esta nueva Sinfonía me confirmó a pensar en la concreción estilística de este compositor, llevada ahora a un plano de maduración.

Un segundo paso de acercamiento hacia la Segunda Sinfonía se produjo con motivo de los Sextos Festivales de Música Chilena, realizados en el mes de noviembre último. El interés que me produjo tan sólo la lectura de esta obra me alentó a desear oírla, y pronto. Afortunadamente que-

dó seleccionada junto a otras tres composiciones, que figuraron en el único concierto sinfónico del Festival. Ni para él estreno de las mías he tenido la curiosidad que en ese momento, por conocer el resultado sonoro de una obra y la acogida que tendría en el ambiente. La opinión primitiva, producto del mero análisis, me hacían ver en la Sinfonía de Becerra un producto de acabada arquitectura, condimentado con una serie de hallazgos sonoros de primera ley, pero, me faltaba —y lo exigía— una idea global facilitada por la audición.

Adelantándome a los hechos y al vuelco que yo mismo daría en primera instancia, en círculos de amigos y colegas, sostuve y divulgué mi afecto por esta Sinfonía, que calificué desde un principio como “obra clave” para los últimos Festivales y de una nueva etapa de la música chilena, augurando la cantidad de comentarios que traería su presentación pública.

Y llegó el día de la audición.

Otra creación que gozaba de mi total afecto era la Cantata de León Schidlowsky, recuerdo haber asistido a ensayos parciales de ella y haberme sorprendido del efecto alcanzado por este joven compositor. La audición completa de su “Caupolicán” no disminuyó mi admiración por el inquieto temperamento de este músico, pero sí modificó mi opinión de la obra, que de tanto insistir en ciertos recursos y “determinados juegos” concluyó por resultarme monótona y con un interés diluyente, salvo en la tercera parte, la más sincera y lograda de las cuatro que forman dicha Cantata. El concierto se iniciaba con la “Obertura para los Tiempos de Adviento” de Darwin Vargas, remanso mal ubicado en un programa de tensiones inquietantes. Continuaba luego la serie de Estudios Emocionales de Falabella, obra sorpresiva, directa, saturada de vida interior y espontaneidad, increíblemente novedosa, que acaparó de tal manera mi atención que llegado el momento de escuchar a “mi favorita” del torneo, no fui física ni intelectualmente capaz de tener la suficiente tranquilidad ni objetividad para enfrentarla. Mi percepción se hizo un caos. El proceso de tensiones producido por los Estudios Emocionales y luego por la Sinfonía, provocó en mi interior una violenta reacción, que me hizo decir primero en voz baja y luego a toda voz: ¡Viva Bach!

Cuando asistí a ese concierto sabía positivamente a lo que iba; ninguna de las cuatro composiciones significaban algo imprevisto, puesto que las había gustado detenidamente en mi calidad de miembro del Jurado de Selección de los Festivales. Terminado el concierto, las dos primeras obras del programa habían desaparecido de mi mente, en cambio las dos últimas se clavaron en ella de manera obsesiva. Un rechazo

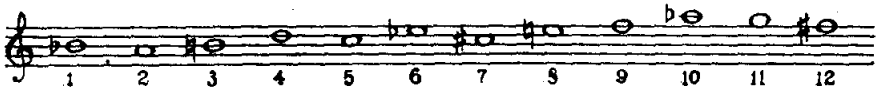
absoluto sentí hacia esta música que tan poco o nada se relacionaba con lo ya casi tradicional producido en Chile. Pensé entonces en mi propia producción y en la de muchos otros, más jóvenes o más viejos que yo, y me sentí con ellos viviendo en un mundo muerto ya varias décadas. Me pregunté varias veces si estos *revoltosos* tenían o no la razón...

El resto de ese día fue de convulsiones fluctuantes entre mi reaccionario grito interior y el impacto violento de una lógica que lo rechazaba.

No dejé pasar mucho tiempo antes de volver a tomar la partitura de la Segunda Sinfonía y ante esta actitud reafloreó la primitiva opinión. Con tranquilidad la escuché, ahora en grabación de cinta magnética y comprobé con satisfacción que la reacción desaparecía ante la evidencia que tenía frente a mis ojos. Desde ese momento pienso y sostengo positivamente que la música chilena ha tomado un giro de actualidad que hasta entonces desconocía. Y aunque no es mi intención en estos momentos hablar de los Estudios de Falabella, creo oportuno decir, que son esos Estudios, tanto o más que la misma obra que comento, los que impulsarán este nuevo giro.

\* \* \*

La SEGUNDA SINFONÍA de Gustavo Becerra está constituida por tres movimientos. Ninguno de ellos responde a un plan normal de la sinfonía tradicionalista. Los tres están estrechamente unidos por la serie dodecáfónica que los sustenta



pero a pesar de eso, los dos primeros contrastan deliberadamente entre sí, no así el tercero, que sirve de resumen —muy discutible— de toda la obra.

La partitura exige un dilatado instrumental (maderas a tres, cuatro cuernos, tres trompetas, tres trombones y tuba, un complejo conjunto de percusión compuesto de juegos de calabazas y wood-blocks con diversas afinaciones, platillo, tambor militar, fusta, bombo, triángulo, celesta, vibráfono, piano, timbales cromáticos y quinteto usual de cuerdas, más un oscilador electrónico utilizado sólo en el movimiento final), que en muy pocas ocasiones es tratado en "tutti". Becerra consigue con el uso parcial de agrupaciones, juegos timbrísticos siempre variados e interesan-

tes que son precisamente el punto de mayor atracción —y a mi modo de ver— la verdadera razón de ser de esta Sinfonía.

No deseo detenerme en el presunto "programa" subjetivo —y por qué no decirlo— antojadizo, propuesto por el autor y que sólo podría convencer en el subtítulo del primer movimiento, coincidente en la forma. Insisto que el único y verdadero objetivo de esta Sinfonía se resume en el resultado sonoro... ¿no es éso lo que generalmente requiere una creación musical?

El movimiento inicial *Allegro* ( $\alpha$  y  $\Omega$ ) está constituido de dos secciones de 109 compases cada una con un compás (Nº 110) como eje central. El primero se basa en la elaboración de la serie dodecafónica original, mientras el segundo lo es sobre la regresión de la misma. La serie sólo aparece en estas dos disposiciones y su tratamiento es libre, al no verse vertida en un solo bloque, sino por fragmentos preferentemente. Comienza el movimiento con una esforzada emisión del primer sonido [Si bemol] por la Tuba y un trombón, sobre el encordado abierto del piano que simpatiza con emisión tácita de armónicos; luego de producido este extraño ambiente comienza a transcurrir un obstinado (oboes a dos y luego violines), basado en los sonidos 2 a 7 combinados arbitrariamente, de lo cual se desprende una idea (cornos) conformada por los sonidos 8 a 12 y precedida por una insistencia de los sonidos 8 y 9 (trombones y Tuba); a ésta le sigue una segunda idea constituida por los sonidos 2, 3 y 4 tratados en un curioso estrecho a distancia del valor de corchea, para producir un insólido efecto de eco (el orden del estrecho es el siguiente: vibráfono, flauta, flautín y clarinete). Presentada esta exposición se inicia un desarrollo que parte de una síncopa sobre el primer sonido de la serie y transcurre por insistencias de la primera idea elaborada de diversas maneras: ya superpuesta consigo misma o bien en forma de imitaciones libres; también sustentan a esta sección otros fragmentos de la serie insistiéndose en aquel que va del sonido 3 al 10, para ocasionar así sucesiones de intervalos de segundas mayores o menores indistintamente o bien de terceras menores.

Como se ha dicho, al llegar al compás 110 el tiempo es tratado íntegramente por retrogradación sistemática, aunque el autor para obtener nuevas conclusiones sonoras varía las combinaciones instrumentales. Cabe notar esto en el refuerzo hecho a la primera idea en su reexposición final.

El movimiento central *Andante* (*Tu solus altissimus*) se compone

de 94 compases y también está dividido en dos bloques. El primero consta de 47 compases y el segundo de 45, más un breve coda de 4 compases. La médula del material presentado en la primera sección, reaparece casi exactamente en la segunda, con variantes que no modifican mayormente el total del contenido, por lo tanto este tiempo podría esquematizarse de la siguiente manera: A-A' más la Coda. Dado la conformación de ambos bloques, éstos pueden —si se eliminan los cuatro últimos compases— ser alternados ininterrumpidamente, para formar un movimiento sin fin.

Siempre trabajada según su forma original la serie dodecafónica en este movimiento brinda nuevas posibilidades, al ser elaborada de preferencia armónicamente y también fraccionada, con predominio de la sucesión de terceras (o sus inversiones) ya aparecidas melódicamente en el primer movimiento.

La motivación rítmica sostenida por esta sucesión interválica es producida por tresillos de corchea, de negras, y más adelante por combinación de aquéllos con negras-unidad. En contraposición a ésto se suceden series de *glissandi*, cuyas notas extremas son sonidos ordenados de la serie. La sección conclusiva de este bloque, como también la del segundo se basa en la alternación de los sonidos 5 al 8 a lo que sigue un pasaje de continuidad serial, en presentación armónica y melódica alternadas. Para proporcionar atención progresiva a través del transcurso del movimiento, los dos bloques están orquestados diversamente siendo el segundo más aglutinado y tenso que el primero.

El movimiento final *Allegro Agitato (De profundis)* es complejo. También se basa en la serie original, presentada de inmediato horizontalmente sobre un pedal del primer sonido. Todo el complejo temático inicial está realizado a la manera de un prelude deducido por la sucesión constante de la serie, hasta detenerse en un obstinado sobre los sonidos 5 al 8 con insistencia del pedal sobre Si bemol. La totalidad de este pasaje se relaciona con elementos aparecidos en el desarrollo del movimiento inicial. Le sigue una segunda idea de carácter más bien rítmico, sobre tresillos de negras (Clarinetes doblados por Piano), idea relacionada con el pasaje inicial del segundo movimiento por los valores empleados y con el obstinado del primer movimiento por la interválica e instrumentación elegidos. A continuación de ésto reaparecen los *Glissandi* del movimiento central unidos a un desarrollo de elementos ofrecidos en los movimientos anteriores, con predominio de aquéllos sobre bases armónicas o figuraciones de las mismas que culminan en un *clímax* interrumpido por un amplio glissando del oscilador, mantenido como pedal agudo, bajo el cual se reprisan ideas y complejos temáticos de los

movimientos anteriores. Una aparición posterior del oscilador y un breve juego de la percusión ponen fin al movimiento.

La forma tan característica del primer movimiento, no permite concebir a esta Sinfonía en un solo tiempo, que es a mi modo de ver, el verdadero sentido estructural de la obra. Debida a la estrecha relación existente en el material temático, casi no se justifican las interrupciones entre los tiempos, y de esta manera ganaría el tercero que así, visto como ente individual resulta impersonal y falto de ese interés que compás por compás presentan los precedentes. Lo cíclico —que Becerra quiere para su Sinfonía— no se justifica sólo por el empleo de una versión de la serie dodecafónica, se precisa la constitución general de un englobamiento total a la manera hecha por Liszt en la Sonata en Si para Piano.

El momento culminante de esta Segunda Sinfonía se centra precisamente en el segundo movimiento. Si el primero atrae por la forma, éste sobrecoge por el contenido, y basándome en ello, se despertó en mí la atracción que tengo por la obra en su totalidad. Los efectos producidos por los *glissandi*, por las superposiciones armónicas, los juegos timbrísticos emitidos por una policromía de insólita novedad, el proceso dramático y el ambiente de angustias e incógnitas cosechado gracias a todos los elementos que dignifican a este movimiento, ponen en evidencia algo muy cierto: el paso diverso que ha comenzado a dar nuestra música en estos momentos, poniéndose a tono con la marcha universal afinada ya en ambientes lejanos a esos convencionales de pre o postguerra. Con medios tradicionales, Becerra logra resultados no físicos sino psicológicos similares a los de la mal llamada *música concreta* y a los de la floreciente *música electrónica*; es precisamente en este movimiento central y no en el tercero —donde usa materiales electrónicos— cuando Becerra se aferra al mundo del presente. Esto alienta a pensar que también por las vías de la tradición se logra el camino de la avanzada. No importan los límites que puedan tener estas inclinaciones estilísticas: interesa por el momento que se produzcan en nuestro ambiente y que sirva de punto de partida a proyecciones futuras de la música chilena.