

Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra

por Melikof Karaian y Jorge Vergara

“Gustavo Becerra es un músico pleno de inquietudes, que aviva lo rico de su temperamento. Ambas cualidades, estrechamente unidas, nos permiten señalar en sus primeras obras una definida posición estilística. Descontentadizo, solicitado de continuo por nuevos problemas y experiencias, Becerra corrige sus rumbos casi de una obra a la otra, en permanente búsqueda. Es cierto que en ésta puede hallarse una cierta línea de evolución y algunos logros, como anticipo de lo que cabe esperar de un compositor bien dotado”. *La Creación Musical en Chile, 1900-1951*; por Vicente Salas Viu, Ediciones de la Universidad de Chile, 1951.

Escribir o hablar de un músico, sensiblemente preocupado por los acontecimientos y la cultura de su tiempo exige asumir una postura reflexiva, que nos permita interpretar el significado de las diversas y más específicas modalidades de su obra desde una perspectiva sobre el proceso histórico.

Intentaremos asumir la responsabilidad que esta actitud implica ante Gustavo Becerra Schmidt, compositor de multifacética figura intelectual, haciendo un estudio de su posición cultural y estética, en vista de aproximarse a la real dimensión de sus obras, como totalidad en su contexto histórico-cultural.

La producción artística, como la trayectoria intelectual de Becerra que examinaremos, se manifiesta en un cuadro heterogéneo. Ello se debe particularmente a su labor como investigador, la que abarca diversos campos del conocimiento.

Como personalidad musical —de múltiples aspectos— puede definirse como compositor científico, en el sentido de que su labor creativa está permanentemente interrelacionada con la de investigador, produciéndose en general, una supeditación de ésta respecto de aquella.

La manera nueva en el medio musical chileno, de abordar y plantear la problemática del fenómeno musical, tanto en sus aspectos teórico, culturales y docentes, ha significado, en cierto sentido, un trastorno en los espíritus apegados a los valores decimonónicos.

Gustavo Becerra está situado en un mundo cultural contemporáneo en el que la dinámica del vasto campo del conocimiento, con su vertiginoso ritmo y velocidad, impone cambios culturales y sociales de todo orden, desintegrando en corto tiempo todo esquema o forma de ordenación. Por otra parte y a la vez, se encuentra inmerso en el contexto de un medio social de desarrollo cultural dependiente con respecto de los grandes centros metropolitanos. Esta delimitación de contexto, se requiere para la comprensión de esta peculiar realidad, cuya dinámica es a la vez la dinámica de la dependencia a formas

culturales foráneas. Sin ella todo intento de examen de esta materia, conduciría, rápidamente, al terreno de la abstracción.

Podemos comenzar nuestro análisis examinando la posición humanístico-estética de Becerra a través del examen de un escrito suyo reciente. Dice así:

“... Mi postura cultural adeuda muchos a los escritos sobre la literatura y el arte de Marx y Engels y a la obra de Luckacs de los últimos tiempos. También te puedo confirmar que siguen siendo para mi escritos en gran parte validos los de Giselle Brelet, Damaso Alonso y sobre todo los sobre moral marxista de Garaudy... Estoy cierto de la naturaleza superestructural del arte y creo que con las artes de una carga semántica, que se alejen de correlatos biunivocos, de significado esencialmente variable y de valores sociales estadísticos, no se puede luchar aisladamente. Esto es, de otros medios más exactos de comunicación y, sobre todo, de la vida misma de las personas en una sociedad determinada y contemporánea.

No creo en la perfección que espera la posteridad, creo en la incidencia del arte en la sociedad cuando el autor está vivo y puede dialogar con ella.

Creo finalmente que una dicotomía entre autor y sociedad, so pretexto de que por ejemplo la música es abstracta y superestructural, es sólo un espejismo que, en el caso de presentarse, revelaría sólo el grado de idiosis del autor.

De lo anterior se puede deducir, entre otras cosas, que no creo en los especialistas. Creo en el humanismo presidiendo toda la actividad humana. De esto fluye que no acepto la monserga sobre lo misterioso y imprescindible del “talento” para realizar alguna actividad de las llamadas especializadas. Para mi, un especialista es, por lo general, sólo una fácil presa en manos de los que se ocupan de las cosas generales y que ejercen al mismo tiempo el poder. Sólo el humanismo permite a un especialista decidir qué hacer y cuando hacer, lo que constituye su propia moral. El resto depende de otros para realizar o, incluso para concebir una iniciativa, la que así en último término nace en otra parte.

La música al igual que otras “especialidades” se ha edificado en torno al talento como medio de no afrontar en lo que vale el deber de enseñar. Se ha tratado de ocultar, incluso de confundir, para producir un estrecho círculo de iniciados que han seguido propagando la especie de que “músico se nace” no “se aprende”... Hay que edificar nuestra especialidad en torno a las posibilidades de participación, de verdadero aprendizaje”¹.

Las fuentes teóricas principales señaladas por Becerra muestran dos corrientes, siendo la primera predominante. Por una parte, la doctrina marxis-

¹ Correspondencia a M. K. de fecha 15 de abril de 1972.

ta a través de la interpretación de Luckacs, de los escritos de Marx y Engels sobre arte y literatura y la discutida moral marxista de Garaudy por otra, o sea dos teóricos de problemas artísticos, cuyas posiciones son sino divergentes, alejadas del marxismo. El texto analizado no precisa las diferencias que Becerra pudiera tener con las teorías de Giselle Brelet por ejemplo, quien postula a una metodología de la interpretación de la obra musical a través del dinamismo de los elementos de la forma, en especial de la forma temporal. Habría una esencia de la música, aprehensible como estructura de múltiples posibilidades, para la creación musical. Sólo desde dicha aprehensión puede insertarse el músico en la historia de la música, debiendo apoyarse "sobre las obras del pasado para superarlas, conservando al mismo tiempo lo que ellas contienen de verdad universal y siempre actual". Sigue diciendo que "es preciso descubrir en las obras concretas un poder que las trasciende, un mundo de posibilidades múltiples que conduce al creador a la esencia misma de la música, despertando en él la libertad y la originalidad del acto creador". Habría que recordar en vista de la diferencia que queríamos señalar, un texto de Marx y Engels desde el cual la comprensión no ideologizada de la obra sólo es posible en el contexto de sus condiciones socialmente trascendentes. Pero cualquiera sea el modo, en que se produzca una síntesis de estas dos vertientes de formación espiritual, podemos caracterizar la posición de nuestro autor como ecléctica. Este breve examen podría completarse con la contraposición de textos de Luckacs de la última época. "Prolegomenos a una estética marxista", donde desarrolla la concepción leninista de la conciencia como reflejo, en relación a la forma temporal pura que Giselle Brelet cree percibir en la obra de Stravinsky.

Señalaremos dos aspectos que nuestro autor posteriormente trata: el concepto de artista como humanista en Luckacs y el del arte como modalidad de la superestructura, tal como se encuentra en textos de Marx, anteriores al *Capital*. "Estoy cierto de la naturaleza superestructural del arte", dice Becerra, sin referirse al problema del desarrollo desigual entre producción material y artística, necesaria consideración en la doctrina señalada². Esta explicación hace más difícil la relación entre las dos ya referidas fuentes de influencia cultural.

² "En general, el concepto de progreso no debe ser concebido de la manera abstracta habitual. Arte moderno, etc. Esta desproporción no es aún tan importante ni tan difícil de apreciar como en el interior de las relaciones práctico-sociales mismas. Por ejemplo de la cultura... En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos o también Shakespeare. Respecto de ciertas formas del arte, la épica por ejemplo, se reconoce directamente que una vez que hace su aparición la producción artística como tal, ellas no pueden producirse nunca en su forma clásica, en la forma que hace época mundialmente; se admite así que en la propia esfera del arte, algunas de sus reacciones más insignes son posibles solamente en un estadio muy poco desarrollado del desarrollo artístico". *Introducción general a la crítica de la economía política*, K. Marx, pp. 49-50, Ed. Carabela, Montevideo.

Sigue diciendo Becerra: "Creo que con las artes de una carga semántica, que se aleje de correlatos biunívocos, de significado esencialmente variable y de valores sociales estadísticos, no se puede luchar aisladamente. Esto es, de otros medios más exactos de comunicación y, sobre todo, de la vida misma de las personas en una sociedad determinada y contemporánea".

Se plantean aquí varios problemas que ahora sólo mencionaremos. Primero, el criterio de clasificación entre artes de significados "esencialmente variables" y otras artes, dificultad subsanable, sin embargo. La segunda dificultad dice relación con la comprensión del término "valores sociales estadísticos". Tal vez se ha querido decir aquí que la determinación del valor social de algunas formas artísticas sólo podría realizarse a través de algún método estadístico, método estadístico que no se especifica. Dicho procedimiento ofrece, de ser aplicable, la posibilidad de reducir el problema de la diversidad de opiniones sobre el valor de una obra a un promedio matemático.

Las referidas limitaciones del lenguaje musical impiden que se pueda luchar exclusivamente a través de dicho lenguaje. Considerando párrafos posteriores del texto, debemos suponer que se trata de la lucha por la realización del humanismo no sólo como una alternativa para el artista, sino como un objetivo socialmente deseable. Con respecto a cuales sean estos "medios más exactos de comunicación", debemos suponer que se trata o de otros lenguajes artísticos o bien de medios masivos de comunicación, como radio, prensa, TV, etc., y en esto, el texto es explícito, se debe luchar no aisladamente "de la vida misma de las personas". Se configura así una situación de lucha en varios planos interrelacionados: la creación musical, el uso de medios de comunicación más exactos y la actividad de la vida misma de las personas; sin que se precise sobre este punto. Se advierte cierta diferencia con la manera de concebir el problema en Luckacs. Para este autor, "todo verdadero escritor (artista) es un enemigo instintivo de cualquier deformación humanística", pues "la humanidad, esto es, el estudio apasionado de la constitución humana del hombre, pertenece a la esencia de toda literatura y de todo arte"³. Así la lucha por el humanismo se realiza desde la creación artística misma, no requiriéndose de otras modalidades. Lukacs considera eficaz el arte porque defiende apasionadamente la integridad humana del hombre.

Lo dicho no recoge en forma adecuada la posición de nuestro autor respecto al arte. Aunque no se puede luchar aisladamente a través de ciertas formas artísticas como la música, existe una "incidencia del arte con la sociedad" que puede producirse "cuando el autor está vivo y puede dialogar con ella". Anchas interrogantes se abren entonces: ¿cómo se produce este diálogo? ¿intervendría en dicho diálogo el público en general o tan sólo aquel de mayor nivel de formación musical? Por otra parte, ¿conlleva esta exigencia

³ "Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels", capítulo de *Sociología de la literatura* de G. Luckacs, Ed. Península, p. 213.

un replanteamiento del problema de la estructura y carácter del lenguaje musical? Brecht planteó en su momento, ante similar problemática, que "sería un poco sin sentido decir que la forma y el problema del desenvolvimiento de las formas no tiene peso en el arte". Esto lo lleva a sostener que "sin introducir innovaciones de tipo formal, no puede la literatura introducir nuevos materiales y nuevos puntos de vista en nuevas capas del público"; consideración que surge de la idea de que "el arte es una práctica pues nosotros construimos nuestras casas de modo distinto a como lo hacían los de la época isabelina, así procedemos con nuestras obras"⁴.

A continuación señala Becerra que no hay dicotomía entre autor y sociedad; ello sería producto de un espejismo que surgiría de la consideración del arte como superestructura. Creemos, sin embargo, que el problema subsiste —aunque no asuma la forma dicotómica— como escisión entre un público consumidor de las formas de la industria musical y la complejidad de la nueva música.

"Creo en el humanismo presidiendo toda la actividad humana. De esto fluye que no acepto la monserga sobre lo misterioso e imprescindible del 'talento' para realizar alguna actividad de las llamadas especializadas. Para mí un especialista es, por lo general, una fácil presa en manos de los que se ocupan de las cosas generales y que ejercen al mismo tiempo el poder. Sólo el humanismo permite a un especialista decidir qué hacer y cuándo hacer, lo que constituye su propia moral. El resto depende de otros para realizar o, incluso, para concebir una iniciativa, la que así en último término nace en otra parte.

La música al igual que otras 'especialidades' se ha edificado en torno al talento como medio de no afrontar en lo que vale el deber de enseñar. Se ha tratado de ocultar, incluso de confundir, para producir un estrecho círculo de iniciados que han seguido propagando la especie de que 'músico se nace' no 'se aprende'".

Estos párrafos nos revelan los aspectos centrales sobre la concepción del artista según Becerra. El examen se realiza desde dos ángulos precisos: el artista especialista que cree en el 'talento' y el artista humanista. Mientras el primero oculta su actividad en la palabrería de lo misterioso e imprescindible del talento, en el hecho es instrumentalizado por los no especialistas que ejercen el poder, enclaustrándose a la vez en este talento para no afrontar el deber de enseñar, tendiendo con ello al elitismo. El artista humanista ha superado estas condiciones. Su humanismo le permitiría decidir qué hacer y cuándo hacer, aunque nos dice Becerra "para concebir una iniciativa" y "para realizar" se requiere de "otra parte", sin que explique si se trata de las

⁴ "Luckacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista", de Francisco Posada, p. 219. Ed. Galerna.

necesidades específicas del conjunto social o de instituciones determinadas. La especialidad musical, continúa diciendo, hay que edificarla desde la participación y el verdadero aprendizaje.

Podemos decir, en general, hasta donde este breve texto nos lo permite, que en Becerra asistimos, pese a los problemas que convella, a una concepción de la música como una actividad social, confluyendo a esta concepción fuentes teóricas de diversa orientación. Esto nos parece de interés por cuanto se ha pretendido encontrar, en el ámbito de la actividad musical, en mayor medida que en otras artes, confirmación a la tesis autonomista sobre el arte; tendencia tradicional que, por diversas razones, se ha afinado fuertemente en ambientes culturales como el nuestro. No podría, pensamos, exigirse a Becerra, responder a la compleja problemática que nos plantea el carácter social e ideológico del arte musical. Nuestro autor representaría —en una perspectiva histórica— una actitud de transición dentro de la actividad musical chilena, en sus aspectos teóricos y prácticos.

Queremos caracterizar algunos aspectos de su obra como investigador. Aquí el móvil medular de su posición apunta básicamente al carácter interdisciplinario de la investigación, la que por la naturaleza propia del desarrollo de la cultura contemporánea, resulta un método general indispensable para superar las limitaciones de las disciplinas aisladamente consideradas. Becerra ha cuidado, en el campo de la creación, no caer en un tecnicismo, originado en las disciplinas analíticas, integrando a sus obras una presencia humana que surge de las más diversas fuentes de su pluralismo estilístico, determinante de un cierto eclecticismo en una visión de conjunto.

Uno de sus mayores aportes, en el campo musicológico propiamente tal, se encuentra en sus investigaciones sobre la forma y las estructuras musicales, utilizando para ello, métodos de las ciencias exactas, sociales, y particularmente de la lógica y la semiótica. En sus artículos "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente" —prescindiendo por el momento de sus objetivos didácticos— se ofrece una concepción del lenguaje musical más racionalizado que el que existía en los medios musicales chilenos hasta ese momento. Estos artículos constituyen, a la vez, un interesante instrumento analítico que ha abierto rumbos en la enseñanza universitaria, superando los marcos empíricos y descriptivos del análisis musical. Es necesario destacar que esta inclinación casi apasionada por la investigación multidisciplinaria, no se debe entender —a pesar de que así suele suceder— como una mera y gratuita afición a la erudición, como un fin en sí mismo, sino como una alternativa necesaria para la reformulación de los métodos e hipótesis del autor. Esta adecuada postura, que responde a las exigencias de los tiempos actuales, hace la labor de Becerra doblemente meritoria, si se considera que el camino, que ha logrado abrir en Chile, no se apoya en una anterior tradición académica o experiencias similares, sino que ofrece más bien una base inicial a otros seguidores.

Antes de cerrar este punto nos referiremos a ciertos aspectos de su labor como profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en la que en-

contramos elementos que complementan el contenido de su postura humanística. Su método de trabajo, como maestro de la composición musical, pone punto final al empirismo, a todos los niveles de formación, al iniciar el Taller 44. Quedan desalojadas en esta labor los apriorismos que colocan el arte y la personalidad artística por debajo de los sistemas y las teorías, a la vez que se trata de estrechar lazos entre el creador, su obra y el público. Sus clases ajenas a las características de los cursos tradicionales, significaron relaciones académicas democratizadas entre profesor y alumno (en tiempos en los que todavía el paternalismo estaba en pleno auge), lo que permitió realizar actividades y trabajos en equipo, estilo que como se sabe cada vez adquiere mayor vigencia, tanto en la investigación como en la creación.

Las obras de Gustavo Becerra abarcan un amplio espectro en cuanto a géneros, pueden calificarse estilísticamente —según los diversos puntos de vista— en tres o cuatro etapas. Estas clasificaciones —aunque adecuadas a ciertos fines— resultan parciales e insuficientes por su rigidez esquemática, considerando que las diversas tendencias formales y estéticas coexisten en mayor o menor medida en cada una de dichas etapas, dada la trayectoria versátil del autor.

Procederemos examinando diversos aspectos relevantes de su obra en estas tres etapas: “Neoclásica”, “Dodecafónica” y “Aleatoria”.

En la primera nos encontramos, decíamos, frente a múltiples tendencias estilísticas: puede establecerse algunas comparaciones entre las formas prerrenacentistas con los “Tres Romances Castellanos”; la experiencia dodecafónica —aislada en aquel entonces— de su interludio en el segundo movimiento del Primer Cuarteto y la Sonatina para flauta sola; el romanticismo clasicista del Concierto para violín y orquesta; el puntillismo incipiente del Trío para flauta, violín y piano (segundo movimiento) y la formalidad de sus Sonatas neoclásicas. Es así como no se perciben suficientes relaciones que permitan caracterizar una unidad estilística, aunque sí niveles de interrelación en el transcurso del tiempo. Este proceso de desarrollo no es lineal o unidimensional, sino que más bien un conjunto de experiencias con recursos de diversas procedencias, lo que configura una situación de eclecticismo. Se observa a la vez cierta especial relación entre los planos formales y de significado, percibiéndose tensión entre el carácter tradicional de ciertos esquemas compositivos de diverso origen y las nuevas necesidades expresivas que surgen en el plano de la significación. Este sería el modo específico en que en estas obras se da la ambigüedad que es propia del lenguaje artístico de acuerdo a la concepción de Empson, analizada por Kries⁵.

⁵ “Cualquier consecuencia del lenguaje, por leve que fuera que agregue cierto matiz a la manifestación directa de la prosa”, dice Empson, caracterizando la ambigüedad, y Kries agrega: “Está claro que todas las palabras exhiben el carácter simbólico en mayor o menor grado. Todas se dan en múltiples contextos en los que se provocan diferentes respuestas; y los significados previos persisten como componentes o determinantes de la respuesta ac-

En nuestro tiempo observamos una crisis de las formas tradicionales, entre ellas de la Sonata. En Becerra se percibe una tensión entre la arquitectura clásica de esa forma musical y las nuevas necesidades expresivas. Asistimos, puede decirse, a la desintegración de las condiciones consideradas esenciales a esta forma y en Boulez se hace explícita la contradicción entre la denominación sonata y la específica estructuración divergente de las condiciones necesarias a esta forma.

Según nos muestran los estudios genético-estilísticos, es habitual que las primeras obras exhiban una discordancia entre el lenguaje y la intencionalidad de la obra. Podría decirse, en general, que la recreación o la reelaboración que significa el desarrollo de una obra artística valiosa requiere de estas primeras etapas de apropiación de las formas lingüísticas y su empleo como meras formas de una expresividad que no ha alcanzado el nivel de reelaboración y recreación propia de la madurez creativa. Conociendo su desarrollo posterior, pensamos que estas diversas experiencias, de un nivel de excelencia académica y profesional —no habitual hasta entonces entre los compositores nacionales— le permitieron ir encontrando formas adecuadas de expresión. La Primera Sinfonía aparece como la culminación o extinción definitiva de su primera etapa⁶. Su orientación estética expresa un desarrollo en el cual su permanencia en Europa tuvo especial importancia. Parece ser que esta nueva perspectiva adquirida posibilitara el empleo extensivo del sistema de los doce tonos, el método serial⁷. Su contenido marcadamente dramático, pese a su constructivismo de corte clásico, se percibe en sus elementos más cercanos a la expresión contemporánea. En dicha Sinfonía, el primer motivo⁸ —parte integrante de una serie dodecafónica— constituye no sólo un centro importante, sea por su trayectoria interválica como por los ritmos y sus acentuaciones cohesionadas, sino que a la vez, cumple un rol integrador de la forma. Aquí surgen modalidades estilístico-expresivas que se desarrollarán posteriormente.

En su proceso propiamente dodecafónico elabora —con las múltiples formas de dicho sistema— un procedimiento nuevo, llamado “Policordio complementario”. Esta forma de construcción de mayores posibilidades, otorga ciertos recursos expresivos al riguroso sistema de los doce tonos, particularmente en lo que respecta a las dimensiones horizontales de la forma. Dicho

tual... No se puede hablar entonces del significado de ningún símbolo, sino sólo especificar su esfera de respuestas a los racimos en que estas tienden a agruparse”. “Ambigüedad estética”, capítulo de “Psicoanálisis y arte”, de E. Kries, págs. 263 y 265. Ed. Paidós.

⁶ En esta transición no se dan las características con que históricamente se produjo el tránsito hacia el sistema dodecafónico. Esto es, un período de experiencias atonales formalmente arbitrarias.

⁷ Deben destacarse las experiencias anteriormente realizadas en el terreno dodecafónico por Maturana, y el grupo “Tonus” de Focke y Eitler y sus discípulos más destacados: A. Allende, Alexander, Garrido-Lecca, Lefeuer y Schidlowsky. Estas experiencias no habían sucedido en Becerra un interés genuino por dicho sistema.

⁸ Este motivo aparece además en la Segunda Sinfonía, Tercer Cuarteto y Concierto para Flauta y Cuerdas, entre otros.

aporte es de suma importancia porque le permite construir sus Cuartetos IV, V y VI, obras destacadas por su formalismo arquitectónico de elevado nivel. Este procedimiento es un intento de conciliación entre las nuevas ideas y la tradición, siendo ésta, en última instancia, la que determina el carácter de la síntesis alcanzada. Al parecer el arte como la naturaleza no da saltos; se trata aquí de la pervivencia de lo viejo en lo nuevo.

Consideraremos ahora la presencia, en la obra de nuestro autor, de elementos musicales de la más diversa procedencia: europea, hebrea, javanesa, araucana y del folklore chileno, entre otras. Estos elementos se presentan dentro de las ya referidas estructuras formales, las que aunque presentan el carácter de modalidades constructivas relativamente fijas, permiten alcanzar, sin embargo, diferentes grados de plasticidad, según la obra de que se trate. Este fenómeno puede interpretarse de modo diverso y alternativo. Por una parte, habría una intencionalidad artística para la cual el lenguaje musical ha alcanzado cierto grado de universalidad (?) de modo tal que el origen de los elementos empleados es irrelevante, toda vez que la música aparece como lenguaje universal, comprensible por públicos de diversa formación musical. Por otra parte, a través de la incorporación de estos elementos, Becerra se inscribe moderadamente dentro de ciertas tendencias europeas abiertas hacia estos procedimientos, señalando sin embargo, que en ellas se trata de la incorporación de dichos elementos como sistemas musicales.

Algunas de las principales obras del segundo y tercer período incluyen textos poéticos. Esta inclusión se da de modo tal que la significación de la obra como totalidad es a la vez el significado del texto poético, a tal punto que en algunos casos la forma musical, para su articulación interna requiere del texto. Otro caso es el Concierto II para guitarra y orquesta, en el que el texto, según indicación del autor, debe ser excluido de la presentación, aunque debe ensayarse con él⁹. Los textos en la forma musical no han sido desintegrados como meros elementos acústicos, sino que conservan su unidad, sentido y totalidad, y la relación con el sonido musical no significa que para el auditor pierda su unidad orgánica. En general, puede decirse, que la música dramatiza, ambienta, completa y destaca la dinámica significativa del texto. Estas diversas composiciones, que tienen cuantitativa y cualitativamente importancia dentro de la obra de nuestro autor, plantean un problema, porque el auge de la música instrumental y electrónica ha hecho poco frecuente el empleo no acústico de textos poéticos en la composición musical. Pese a ello, la música contemporánea chilena presenta marcada inclinación hacia éste tipo de formas composicionales. Se diría que, el desarrollo desigual de la producción artística en Chile, el lugar especial que en ella corresponde a la producción poética, es una de las condiciones de este fenómeno. Se busca, al parecer, facilitar el acceso del público a la creación musical, sin que ello signifique variación en la extensión de dicho público. Este aspecto debe ser con-

⁹ Se trata del texto de contenido político más directo porque narra un episodio actual de la lucha en Guatemala.

siderado especialmente porque, como veíamos con anterioridad, Becerra concibe la labor artística como un diálogo del compositor actual con su público. De este modo, a través de estas obras, se produce una doble ligazón de Becerra con la tradición. Por una parte, se continúa por el camino abierto por los compositores chilenos contemporáneos. No creemos pertinente intentar aquí un análisis de los textos mismos aislados de las formas musicales en las cuales se hallan inmersos. Sin embargo, mencionaremos ciertos rasgos. Se trata de poesías de poetas chilenos de reconocido prestigio, tales como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Andrés Sabella, etc., e incluso el clásico español Alonso de Ercilla. Los temas mismos son de importancia: las ruinas de Machu Pichu, la conquista de Chile por los españoles, la historia de Lord Cochrane, la muerte de José Miguel Carrera, la muerte de Lenín, la lucha revolucionaria y represión gubernamental en Guatemala, las manos de los obreros, entre otros. Hay una tendencia notoria hacia los temas históricos que, como es sabido, poseen para el público un interés permanente¹⁰. La forma de esas composiciones musicales va desde el canto acompañado hasta el oratorio, incluyendo un concierto para guitarra y orquesta¹¹.

Nuestro breve análisis debe finalizar aquí. El último período de la obra de Becerra, con la rica problemática que ofrece, ha sido analizada por su autor. Sólo nos queda por bosquejar una interpretación de la obra estudiada dentro del contexto de la situación artística latinoamericana.

Consideraciones finales:

“No hay en ellos (los países del Tercer Mundo) una superestructura cultural suficientemente desarrollada para disponer de un arte propio . . . Hay artistas que nacieron en estos países, pero no hay arte como tal en ellos . . . el éxito y la introducción de la civilización occidental ha provocado la decadencia de las tradiciones culturales de esos países, la implantación brusca de métodos y criterios occidentales ha impedido el trabajoso progreso que hubiera alumbrado una nueva tradición”¹².

La concepción de Bozal sobre este punto, con todo el interés que representa, aparece insuficiente como hipótesis explicativa del caso del arte latinoamericano, aunque parece ajustarse a la situación de otros continentes. En nuestro caso —de algún modo que debe precisarse cuidadosamente— se ha producido una cierta interiorización de las formas europeas en síntesis expresivas originales, primordialmente en literatura, pese a que las corrientes principales del arte latinoamericano actual puedan caracterizarse como euro-

¹⁰ Esta tendencia fue precedida por un breve período de interés hacia lo folklórico, como en el caso de las Canciones de “Altacopa” y la “Cueca Larga”.

¹¹ En relación a su obra del último período y a los aspectos aleatorios en particular, remitimos al lector al artículo “Becerra 1972”, es este mismo número.

¹² “El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo”, por V. Bozal. Ed. Ciencia Nueva.

peístas o extranjerizantes. Esta modalidad de nuestra producción artística no puede comprenderse aisladamente de la situación de la producción material latinoamericana. El arte no crea las condiciones de su surgimiento sino que sólo puede expresar, a su modo, las contradicciones de la existencia concreta de los hombres de esa sociedad en que surge. La dependencia cultural y la relativa esterilidad artística consiguiente expresa, a nivel espiritual, la dependencia en el nivel de las relaciones materiales. Es por esto que en la creación de un lenguaje artístico propio se da una doble dinámica.

Por una parte, la conciencia y la voluntad creadora de los más lúcidos de nuestros artistas y por otra, la dinámica de liberación social real, apertura de existencia colectiva, liberación de la capacidad creadora de los pueblos latinoamericanos, es condición necesaria al desarrollo adecuado de la primera línea dinámica.

La referida situación de dependencia no es absoluta; como status contradictorio conlleva y da lugar a tendencias que significan hitos en el camino de este lenguaje que sería creación y recreación, elaboración, negación y síntesis; sendero que se hace camino; labor individual que se recoge y proyecta con nuevo impulso vital. Tarea que se hace doblemente difícil por la relativa incomunicación del artista latinoamericano con su público real y potencial y la exigencia de una genuina elaboración de la forma en el elemento de una nueva intencionalidad artística.

Desde esta breve consideración sugerimos una interpretación, por cierto provisoria, de la obra de Becerra. Desde ya rechazamos las exigencias que pudieran hacersele como compositor latinoamericano que no ha cumplido con tales o cuales exigencias del presente. La normatividad con frecuencia ignora las condiciones reales en las cuales una obra surge y puede difundirse; supone intenciones, postula exigencias que no corresponden a las reales motivaciones de los autores. Una experiencia histórica diversa ha mostrado las limitaciones y esterilidad de un arte planificado. Se pueden superar determinadas instancias no sólo cuando existe el deseo de hacerlo sino cuando se dan ciertas condiciones culturales, expresión de un proceso social efectivamente renovador.

Becerra, sugerimos, entonces, representa un aporte valioso dentro de la ruta visualizada. No sólo porque en él se da la condición de compositor contemporáneo, en el sentido de la búsqueda de nuevas modalidades expresivas, significando con ello en buena parte, la superación del apego a las formas tradicionales, sino porque concibe a la vez la labor del compositor como pedagogo y en general comprende las dificultades de nuestra situación cultural y artística que ha intentado ligar, en vivo diálogo, su obra con el público.