

# *La música electroacústica de Gustavo Becerra* (Homenaje a sus 80 años)

## *Gustavo Becerra: His Electronic Compositions*

*por*

Federico Schumacher Ratti  
www.electroacusticaenchile.cl  
www.federicoschumacher.cl  
info@federicoschumacher.cl

El distinguido compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt cumplió 80 años el 26 de agosto de 2005. Como un homenaje a su vigésimo octavo aniversario se escribió este artículo, dando cuenta de los aportes del Maestro en el campo de la música electroacústica a través de un breve análisis de sus creaciones en ese ámbito. Además, se elaboró un catálogo de sus obras electrónicas.

**Palabras clave:** música chilena, compositores, música electrónica, Gustavo Becerra-Schmidt.

*This article has been written as a homage to the distinguished Chilean composer Gustavo Becerra-Schmidt on his 80th birthday (August 26, 2005). It examines his creative output in the field of electronic music by means of an analytical survey of his main electronic compositions. A catalog of his electronic works is provided.*

**Key words:** Chilean music, composers, electronic music, Gustavo Becerra-Schmidt.

Dentro de la vasta producción musical de Gustavo Becerra, su obra electroacústica es la menos conocida, a pesar de ser abundante (alrededor de una treintena de obras consignadas en su catálogo)<sup>1</sup>, variada (ha abordado casi todos los géneros dentro de la electroacústica: obras sobre soporte, mixtas y multimedia) y, en muchos casos, novedosa en cuanto a los medios puestos en juego en la obra y sus perspectivas estéticas.

Becerra entra en contacto con la música electroacústica durante su primer viaje a Europa (1954-1956). Entre otros lugares, visita el estudio de la radio de Colonia en el cual realizaban entonces sus experiencias Hans Eimert, Werner Meyer-Eppeler y Karlheinz Stockhausen. Allí traba conocimiento con casi toda la

<sup>1</sup>Ver Schumacher 2005, en cuyo archivo sonoro se puede escuchar la mayoría de las obras de Becerra mencionadas en este artículo y catálogo que le sigue. El Archivo se puede consultar en las bibliotecas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica y del Laboratorio Arcis de Informática Musical (LAIM), discos 4 a 8. Este laboratorio pertenece a la Universidad ARCIS.

generación de compositores agrupados en torno a los cursos de la “Nueva Música” de Darmstadt y la escuela de Colonia. A su regreso, basado en sus experiencias de viaje, escribe una serie de artículos sobre la “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”. Además, el primer artículo sobre música electroacústica publicado en el país: “Qué es música electroacústica”, en 1957. De este modo, Becerra se transforma en uno de los principales sostenedores del desarrollo de la música electroacústica en Chile. Desde su cátedra de composición hace escuchar a sus alumnos obras fundacionales tales como las *Variaciones espectrales* (1959), de José Vicente Asuar, y estimula desde la creación misma. En 1958 incorpora un oscilador al último movimiento de su *Segunda Sinfonía*, la que, según el comentario del compositor Carlos Botto, en el segundo movimiento de esta sinfonía logra resultados similares a la música concreta y a la música electrónica y es donde Becerra se aferra al mundo presente: esto alienta a pensar que también por las vías de la tradición se logra el camino de la avanzada<sup>2</sup>.

Durante la década de 1960, premunido de algunos magnetófonos, compone obras tales como el *Oratorio Macchu Picchu* (1966) para soprano solista, 2 recitantes, coro, cinta, oscilador de audiofrecuencia y orquesta; *Lord Cochrane de Chile* (1967), un oratorio para recitante, voces solistas, coro mixto a 4 voces (divididas en 4 masas corales), cinta magnética, amplificador y orquesta, y la *Oda al alambre de púa* (1969) para soprano recitante, piano preparado, orquesta y cinta magnética. Todas ellas están basadas en textos de Pablo Neruda.

En 1971 Becerra es nombrado por el gobierno de Salvador Allende agregado cultural de la Embajada de Chile en la República Federal de Alemania, adonde se traslada ese mismo año. Paralelo a su labor diplomática, compone obras tales como *Lenin* (1971), un oratorio para voz recitante y cinta, e *Historia de una provocación* (1972), para barítono, conjunto de cámara y cinta, estrenada en el palacio de la Unesco en París. Debido al golpe militar de 1973, Becerra se radica forzosa y definitivamente en Alemania. Es nombrado profesor de composición y musicología en la Universidad de Oldenburgo. En Alemania compone la mayor parte de su obra electroacústica, incursionando a la vez en soportes multimediales, interactivos, y computacionales. Obras importantes son *Corvalán* (1975) para voces y cinta, estrenada parcialmente en la Bienal de Venecia con Luigi Nono en la consola de difusión y Carla Cristi en la voz. La *Exposición concertante* (1980) es una obra interactiva con estructuras textiles móviles creadas por su esposa, Flor Auth, dotada de sensores conectados a once sintetizadores EMS con secuencias programadas por Becerra, que reaccionaban a la presencia y movimientos de los visitantes. El *Ossietzky Oratorium* (1983) para voces solistas, coro mixto, percusión, orquesta y electrónica fue comisionado por la Universidad de Oldenburgo como homenaje a Carl von Ossietzky, premio Nobel de la Paz, asesinado por los nazis en el campo de concentración de Esterwegen. Para esta obra Becerra recurre a textos de Bertolt Brecht y otros escritores alemanes, junto a informaciones de revistas y diarios germanos, en un esfuerzo gigantesco de síntesis de la cultura alemana con un género músico-poético característico de la música chilena de los sesenta<sup>3</sup>.

<sup>2</sup>Ver Botto 1959, García y Torres 1999 y <http://www.gbecerra.scd.cl/bio.htm>

<sup>3</sup>Merino 2003.

Hasta 1971, durante su “época chilena”<sup>4</sup>, Becerra compone seis obras, esencialmente mixtas, en las que la electrónica se agrega como un instrumento más a grandes masas orquestales (oratorios *Macchu Picchu* [1966], *Oda al alambre de púa* [1969]) o a pequeños grupos instrumentales (*Tres piezas para clavecín y cinta magnética* [1968], *Juegos* [1966]). Se observa el coqueteo con el *Happening* musical en la última obra mencionada, compuesta para piano, 12 pelotas de ping-pong y un ladrillo, más grabación en cinta magnética, la que registra una parte del concierto y luego lo reproduce simultáneamente con el remanente de la interpretación de la obra. Algunas de estas obras no fueron estrenadas, sobre todo las de gran formato.

Ya instalado en Alemania, la producción electroacústica de Becerra se diversifica, gracias a la adquisición de un sintetizador EMS en un primer momento, y de computadores más tarde. Veinte obras se agregan a su catálogo a contar de 1971. Estas se desglosan en nueve obras de electrónica sobre soporte. Al respecto, cabe señalar que el *Concierto para cuatro pianos sampleados* (2004) puede ser en parte interpretado igualmente por cuatro pianos. Asimismo, de *Balistocata* (1979) existe una versión para piano solo, y de la *Exposición concertante*, el compositor realizó una versión unplugged. A esta ambivalencia nos referiremos un poco más adelante. Siete obras son mixtas, en las cuales predomina el tándem voz y electrónica, como es el caso de *Lenin* (1970) o *Das Schweigen* (1987), para voz y computador. Por último el compositor escribe en este período tres obras multimedia, entre las cuales figura *Progresiones* (1976) para proyecciones de cine, diapositivas y electrónica sobre soporte. Dentro del ámbito de la multimedia o de la interactividad, existen numerosas obras no consignadas en nuestro catálogo de referencia, debido a la ausencia de electrónica en ella.

Becerra parece ser el único compositor chileno que ha incursionado en la gran cantata/oratorio con electroacústica<sup>5</sup>. Desde el oratorio *Macchu Picchu* (1966) hasta *Das Schweigen* en 1987, se suceden diez obras de largo aliento sea en gran formato orquesta y electrónica, tales como la mencionada *Ossietszky Oratorium*, o *Lord Cochrane de Chile*, conjuntos de cámara y electrónica, como en *Historia de una provocación*, o simplemente la voz junto a la electrónica, como en *Corvalán* o *Lenin*. De no ser por la potencia del lenguaje electrónico de Becerra, estas dos últimas obras se podrían asociar a un carácter más intimista que los restantes. Nos detendremos en la cantata *Allende* (1979), compuesta para el grupo Quilapayún con textos de Eduardo Carrasco, y que originalmente consultaba una parte electrónica que felizmente aún existe. Este no es el único caso de colaboración entre Becerra y un grupo de música popular chilena. Es notable la manera como el lenguaje de la música electroacústica no sólo se instala con propiedad en el pensamiento musical de nuestro compositor, sino que abarca lo que algunos llamarían el “lenguaje menor”, término que el compositor no comparte. Lamentablemente la obra *Allende* no ha sido estrenada. De la misma manera que con la electrónica, Becerra

<sup>4</sup>Con el perdón del compositor, todas sus épocas han sido y serán siempre chilenas. En este caso la denominación establece el lugar de residencia al momento de componer ciertas obras.

<sup>5</sup>Haciendo la salvedad de Gabriel Brncic, quien explora, eso sí, otros desafíos formales.

ha decidido abrazar toda la diversidad cultural que es parte de cualquier ser humano medianamente informado de nuestra época para hacerla parte de su que-hacer musical, en el que no existen materiales menores o géneros más *artísticos* que otros. Las jerarquías, en la obra musical de Becerra, hay que buscarlas en otra parte.

El oratorio/cantata se instala en la obra electroacústica de Becerra como un género lleno de proyecciones musicales y estéticas. En primer término, permite un montaje posible de realizar con poco material técnico. A manera de ejemplo, la grabación que poseemos de *Corvalán* fue realizada en casa, con amigos del compositor a cargo del relato. Además, es un excelente ejemplo de utilización de la electrónica dentro de un marco estético determinado, el de la "postura sintética" a la cual aluden García y Torres en el texto señalado en la nota 2 (1999). En general, sus obras nos revelan la íntima relación entre la voz, el texto y el sonido electrónico en beneficio de la potencia expresiva. Asimismo, señalan caminos tal vez no suficientemente explorados en la mayoría de los compositores electroacústicos, normalmente mucho más adictos a la pareja instrumento/sonidos electrónicos o electroacústicos.

Dentro de la diversidad de géneros abordados por Becerra es posible establecer ciertas características particulares de su producción. Con este propósito nos referiremos a las obras compuestas desde su radicación en Alemania, de las cuales poseemos mayor información así como también registros sonoros. Técnicamente el "sonido Becerra" es tributario del legendario sintetizador de la marca EMS Synthi 100, cuyas posibilidades son minuciosamente exploradas por él. Este instrumento fue concebido como una arquitectura abierta, fácilmente abordable gracias a su matriz de interconexiones. Es portable, y posee además un secuenciador digital monofónico de tres pistas, que fue particularmente utilizado por los compositores electroacústicos durante las décadas de los setenta y ochenta. A manera de ejemplo, Gabriel Brncic también posee uno<sup>6</sup>. El uso de este instrumento casi único se relaciona con ciertas características específicas de la obra de Becerra, como un sonido particular y situable en una época histórica, pero también impone ciertas limitaciones. En efecto, Becerra pareciera inclinarse al lado *electrónico* de la música electroacústica más que utilizar transformaciones de sonidos naturales o *concretos*. Más que una toma de posición estética, y conociendo el eclecticismo creativo del maestro, esto parece más bien una consecuencia de los medios técnicos a su disposición. Para realizar en aquella época carente de ordenadores una obra basada en transformaciones de sonidos concretos se necesitaba de una buena cantidad de magnetófonos, o por lo menos dos, así como otros aparatos de costo elevado, tales como una mezcladora, o una cámara de reverberación, por ejemplo. Con todo, los resultados eran bastante laboriosos, con la consiguiente pérdida de calidad sonora en cada nueva grabación del material transformado.

<sup>6</sup>"La historia de mis obras realizadas en Phonos hasta bien entrados los años ochenta se confunde con la historia de este sintetizador", me hizo notar Gabriel Brncic, en la serie de entrevistas que realizamos para la elaboración de un video que forma parte de la investigación *La música electroacústica en Chile: 50 años*.

En cambio, el Synthi 100, un pequeño aparato, puede entregar resultados sonoros bastante elaborados para quien quiera darse el trabajo de desentrañar sus misterios. La prueba, sin ir más lejos, son las obras del maestro.

Probablemente esta necesidad de un gran material electrónico, y la no disponibilidad de un aparato como el sintetizador señalado, fue una de las razones de la poca inclinación de parte de varios de nuestros pioneros hacia la vertiente concreta de la electroacústica. El propio José Vicente Asuar me confió una vez que la poca flexibilidad de los equipamientos de la época y los resultados obtenidos lo habían llevado a desechar su primera obra electroacústica, el *Estudio concreto* de 1957, y a concentrarse en la generación electrónica de sonidos como la principal fuente de elaboración del material sonoro. Debido a esto se hizo durante mucho tiempo la distinción entre José Vicente Asuar, como el “electrónico”, y Juan Amenábar, como el “electroacústico o concreto”. Aparentemente esto fue el resultado de la disponibilidad de medios adecuados más que una posición estética determinada. A modo de ejemplo, la bellísima *Guararia Repano* (1967) fue compuesta en el Laboratorio de Fonología Musical de Caracas, y ocupa sonidos de toda fuente, mientras que *Affaires des Oiseaux*, compuesta en los estudios del Imeb en 1975, ocupa sólo sonidos de fuentes acústicas. Por otra parte, los aparatos para la generación electrónica del sonido permitían un control bastante más preciso del material que aquellos dedicados a la transformación de sonidos, con la excepción de los carísimos y particulares equipos desarrollados en laboratorios tales como el de Radio Colonia o el de Radio Francia. Según lo señala acertadamente Juan Amenábar, “nos pareció que el equipo francés estaba totalmente fuera de nuestras posibilidades inmediatas”<sup>7</sup>, lo que orientó, en definitiva, casi toda la producción inicial electroacústica nacional hacia el “lado electrónico de la fuerza”, si se me permite este pequeño juego de palabras.

Volvamos al Maestro. Si bien este punto jamás ha sido tratado en nuestras conversaciones, me parece evidente que un espíritu creativo tan ecléctico y desprejuiciado como el suyo habría ocupado *todas las formas de lucha* electroacústicas de haber tenido a su disponibilidad los equipos adecuados. De hecho, al revisar su catálogo hemos descubierto la gran variedad de géneros y formatos que él ha abordado apropiándose efectivamente de cada uno de ellos. Entonces, ni electrónico ni concreto, él compone con lo que tiene a mano.

### TRES OBRAS RESTAURADAS

Durante el año recién pasado, que marcaba el aniversario de los 80 años del Maestro, me propuse restaurar tres obras de su amplio catálogo con el objetivo de difundirlas ampliamente y colaborar de esta manera al conocimiento de su casi desconocida obra electroacústica. Las obras restauradas fueron las siguientes: *Historia de una provocación* (1972), *Strukturen* (1978-1980) y *Quipus* (1978-1980). La elección se basó en la diversidad de lenguaje de estas obras y la posibilidad de

<sup>7</sup>Carta de Juan Amenábar a Francisco Kröpfl fechada el 5 de septiembre de 1960. Puede encontrarse la transcripción *in extenso* en Schumacher 2003.

dar cuenta con ellas de la variedad de soluciones técnicas y composicionales adoptadas por Becerra en su trabajo, al igual que algunas características de su producción electroacústica.

La más antigua de todas es la cantata/oratorio *Historia de una provocación* compuesta en 1972 para barítono y conjunto de cámara (piccolo, 2 flautas, oboe, clarinete, fagot, piano, cuarteto de cuerdas y electrónica sobre soporte). La obra está realizada sobre un libreto de Luis Bocaz. Junto a los instrumentos se escucha una serie de grabaciones que simulan entrevistas o programas radiales, las que conforman un material metalingüístico, puesto que además de la representación de una obra musical se asiste a la vida misma, tal como es representada por noticieros de radio o televisión. La grabación se realizó durante su estreno en el Palacio de la Unesco en París durante 1972, con Fernando Lara como barítono y la Orquesta Filarmónica de la Unesco bajo la dirección del mismo Becerra. Se trata de una obra de largo aliento, de 31 minutos de duración, en la que la electrónica es ocupada de dos maneras. Por una parte, están las mencionadas grabaciones que simulan entrevistas o programas radiales y que dialogan con el barítono en una especie de conversación improbable entre la imposición de una historia oficial por parte del poder y las consecuencias de aquello en la vida de un hombre enfrentado a esta circunstancia. La distancia entre el poder que gobierna y la vida real, en un contexto político y social determinado, el de fines de la década de los sesenta y principios de los setenta, con su carga de represión y violencia, quedan ampliamente establecidos mediante el uso de este recurso. El segundo uso de la electrónica se realiza por medio de sonidos electrónicos grabados en cinta, los que rara vez se superponen o interactúan con la masa instrumental. Pareciera que el conjunto barítono/grabaciones/electrónica actuara aisladamente del grupo instrumental, el que interviene principalmente como el que introduce, comenta y realiza el resumen final de los eventos vitales y sonoros que han sido expuestos por la sección voz/electrónica.

La escritura electroacústica es variada. Se recurre por momentos a elementos más bien de origen instrumental, tales como sonidos temperados, los que dan paso inicialmente a una microtonalidad y, posteriormente, a la construcción de objetos de masa compleja y alturas indefinidas. Es interesante constatar que también del lenguaje instrumental se puede señalar algo similar. Los instrumentos responden a su escritura histórica por momentos, dando paso a una escritura más relacionada con la electroacústica en otros. La parte electroacústica de la obra exhibe, en todo caso, un alto grado de autonomía con respecto a la parte instrumental. De hecho, sostiene por sí sola gran parte de la obra en su diálogo con la voz comentado anteriormente. Tal vez por ello algunas secciones de esta obra forman parte de otras, como es el caso de *Batuque* (1971) y *Cornos volantes* (1974). Becerra anota que estas últimas obras sirvieron como materiales sonoros y fueron reformuladas en *Historia de una provocación* (1972). *Batuque* es anterior. Si bien *Cornos volantes* es posterior, en este caso la inversión de los factores no altera el producto.

*Strukturen* fue compuesta entre 1978 y 1980. Acerca de ella el propio Becerra señala lo siguiente: “para el caso de *Strukturen* he pensado en relaciones entre objetos musicales que afectan tanto la forma de las pequeñas componentes, como

lo son motivos e incisos, como las relaciones de estos entre sí. Aquí hay estructuras periódicas y continuas (no necesariamente aperiódicas) que se ordenan como procesos sincrónicos y diacrónicos. Estos, sean periódicos o no, pueden ser simultáneos con posibles aspectos polirrítmicos y polimétricos, como pueden ser procesos sucesivos. La idea deriva de las formas de hacer música en la tradición del África negra y se afirma en las estructuras textiles de Flor Auth que llevan el nombre de 'embriones mecánicos'. Se trata físicamente de estructuras circulares con aspectos libremente simétricos, cuya posible periodicidad estaría implícita en su rotación<sup>8</sup>.

A nuestro juicio, se trata de la obra con el lenguaje electroacústico más elaborado de las tres que hemos revisado. Se encuentran presentes en esta obra dos tipos de morfología: tramas continuas de masa y altura variable, y cortas impulsiones o motivos celulares tanto de masa fija como variable. Todo esto está ordenado en al menos tres o cuatro planos sonoros que intercambian constantemente su función como plano principal y como plano secundario. Generalmente en esta polifonía, uno de los planos o voces está reservado para los motivos celulares y los otros para las tramas, las que están en permanente movimiento y variación, sea por los cambios constantes y paulatinos de altura (*glissandi* graduales), sea por las variaciones de intensidad y por lo tanto de plano sonoro, sea por filtrajes progresivos y no lineales a las cuales se ven sometidas, mediante el permanente desplazamiento de ellas a través del espacio sonoro gracias a la acertada utilización del efecto fonocinético por parte del compositor. Las tramas, *a priori* son complejos sonoros más estáticos que las impulsiones. De este modo, se transforman en un agente de movimiento más importante y atrayente que los motivos celulares, en un intercambio sorprendente y finamente realizado.

Tanto esta composición como la siguiente, *Quipus* (1978-1980), se basan en obras plásticas de la artista Flor Auth. La colaboración entre ambos ha sido frecuente y ha estado orientada en algunos casos hacia la multimedia y la interacción con el público, como es el caso de la *Exposición concertante* (1980) ya mencionada. Este diálogo con el auditor-receptor —quien dentro de este nuevo contexto de interactividad pasa a transformarse en el generador de la obra— está en consonancia con la idea matriz de Becerra de la retórica musical, la que supone una posibilidad de entendimiento entre el compositor, la obra y el público, sobre la base de signos y códigos comunes surgidos del lenguaje y el metalenguaje.

Acerca de *Quipus*, Becerra nos cuenta que "Flor Auth compone sus estructuras dando una especial importancia a los nudos. Yo trato de recoger la idea de aquellos nudos que constituyen la base de ese sistema de notación Inka, cuya estructura semiótica sólo se ha llegado a conocer en una mínima parte. En la música occidental se usa la palabra 'enlace' para una secuencia significativa de acordes. Generalizando esta idea se puede pensar que otras secuencias igualmente significativas se pueden formular como 'sistemas cadenciales' o, simplemente, como fragmentos o compuestos mínimos, con carga semántica"<sup>9</sup>.

<sup>8</sup>Becerra 2005.

<sup>9</sup>Conversaciones sostenidas por el autor con Gustavo Becerra en febrero de 2005.

*Quipus* (1978-1980) es casi el reverso de *Historia de una provocación* (1972), tanto en el lenguaje como en su carácter más intimista y por su corta duración (3'04). Becerra toma un corto motivo que desarrolla de manera bastante minimalista. Con este propósito pone en juego su inventiva para mostrar aspectos mayoritariamente renovados de un motivo casi banal –un nudo–, sea por la adición de un elemento o la sustracción de otro, sea por el realce, una especie de *zoom-in*, enfocado en uno de los elementos constituyentes del objeto. Es interesante constatar, además, la consonancia de estos procedimientos composicionales con algunos similares desarrollados dentro de la corriente espectralista y postespectralista algunos años más tarde: como es la técnica de la rotación de un objeto, a modo de ejemplo. En definitiva, la precisión y exactitud rítmica y dinámica necesaria para que este corto *tour de force* cumpla sus objetivos, se avienen particularmente para su realización con un formato electroacústico, algo que Becerra explota sabiamente aquí y en otra obra de un corte similar, la que el Maestro considera como la más lograda de su producción electroacústica: *Batuque* (1971).

En todas estas obras se encuentra al menos una característica en común en cuanto a estrategia composicional, la que es necesario destacar: el desarrollo constante y no lineal de los elementos. El material está en constante elaboración mediante procedimientos específicos adecuados a sus características morfológicas propias, en un juego contrapuntístico entre movilidad y estaticidad aparente. No obstante, como en las teorías del caos, es posible predecir que un objeto evolucionará constantemente, pero nunca será posible predecir en qué estadio éste se encontrará en un momento futuro dado.

La restauración de las tres obras estuvo favorecida por el relativo buen estado de conservación de las cintas y de la existencia en el archivo del compositor de cintas donde se conservan exclusivamente las grabaciones de los materiales electrónicos con que las obras fueron compuestas. Este fue el caso de *Historia de una provocación* (1972), para la cual fue posible reemplazar con los materiales electrónicos originales, secciones de la grabación con demasiado ruido ambiente, con problemas en la toma de sonido o simplemente con defectos del material por el transcurrir de los años. Todas las obras fueron limpiadas del ruido de cinta siguiendo el principio de que la señal del soporte debía ser respetada, sin que esto interfiriera en la audición, aproximándose dentro de lo posible a los estándares actuales de fidelidad. Las tres obras fueron emitidas por el programa *Siglo XX* de Radio Beethoven el día mismo de su aniversario. Posteriormente han sido interpretadas en concierto durante sendos programas en homenaje al Maestro, en la sala de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), en septiembre 2005, y durante el festival AI-Maako en octubre del año pasado (2006).

Por último me parece interesante presentar un comentario y algunas reflexiones sobre la última obra electroacústica de don Gustavo, el *Concierto para cuatro pianos sampleados* de 2004, de acuerdo a lo señalado anteriormente en este trabajo. Se trata de una obra compuesta para cuatro pianos virtuales, cuatro pianos MIDI o tal vez, para ser muy claros aunque un poco grosero, cuatro pianos *finale*. Para cualquier compositor u observador electroacústico medianamente ortodoxo –el que vendría a ser mi caso– es difícilmente aceptable que se trate entonces de



una verdadera obra electroacústica, pues la escritura, el lenguaje y el resultado sonoro tienen mucho que ver más con una aproximación instrumental que propiamente electroacústica. Cuando descubrí esta obra en casa del Maestro, mi primera reacción fue hacerle presente esta observación. A lo cual, si bien no recuerdo la respuesta exacta, me hizo patente su desacuerdo. Casi un año ha pasado desde aquella visita y durante ese tiempo me ha sido posible reflexionar sobre su música y los alcances implícitos de ella. Hoy relativizo un tanto mis certezas de ayer. Contiene la obra algunos pasajes fuera de las posibilidades humanas del instrumentista o fuera del registro sonoro del instrumento, lo que redundaría en que debe ser interpretada desde un soporte, pero ¿hace esto de ella una obra electroacústica? ¿Qué define a una obra electroacústica como tal, si las vallas estéticas han sido consolidadas, si lo que la diferencia de otras músicas de producción electrónica –músicas populares– es claro y evidente? ¿Basta el recurso de la transformación del sonido, dentro de un contexto ideológico claro, para que una obra adquiera la etiqueta electroacústica?

Felizmente el lector no encontrará aquí respuestas definitivas o exactas, sino el inicio de una propuesta de reflexión que podría ser conjunta. A mi parecer, lo único que puede salvar a la música electroacústica de la confusión estética y sonora es el desarrollo de un lenguaje y de una escritura propia, particular y diferente a la música instrumental. Probablemente lo anterior no sea novedad para buena parte de los lectores de estas líneas, pero es de difícil ejecución y *puesta en música* de parte de muchos compositores entre los cuales, por supuesto, me cuento. Los elementos que podrían conformar esta escritura se sitúan no sólo en la alternativa de ampliar las posibilidades sonoras de nuestro bien conocido registro instrumental, sino también en la consciente utilización y exploración de recursos y materiales imposibles dentro de nuestra más que centenaria tradición musical: la precisión absoluta, la intensidad exacta, la orquestación milimétrica y perfectamente graduada, en la que todos los sonidos de nuestro entorno y nuestra imaginación hayan adquirido carta de ciudadanía musical. *The right sound in the right place* es por fin posible sin la intervención de terceros que lo desnaturalicen, banalicen o simplemente destrocen en un momento dado. Ciertamente esto mismo pudo ser escrito, y de hecho lo fue, hace cincuenta años en los albores de la música electroacústica, pero también es cierto que estas visiones de lo absoluto no han sido posibles de ponerse completamente en práctica hasta el advenimiento del computador como instrumento musical, por lo cual es hoy en día donde ellas toman mayor consistencia y realidad. Pienso que algunas pistas de discusión pueden surgir a partir de estas ideas surgidas de los cuestionamientos sobre esta última obra de Becerra.

Pero una cosa es la ortodoxia electroacústica y otra es la concepción creativa del Maestro. La postura sincrética a la cual aluden los Maestros Fernando García y Rodrigo Torres es ejercida en todo dominio creativo y también, ¿por qué no?, dentro de la desnaturalización de un formato bien asentado en los usos y costumbres de más de una generación de compositores. Al final de cuentas, el *Concierto para cuatro pianos sampleados* tampoco es una obra instrumental, bien que su lenguaje lo sea. No puede ser interpretado por cuatro pianistas, y queda entonces en

el limbo de lo que no encaja completamente en ninguna de las cajitas etiquetadas que nos hemos creado para contener nuestras humanas producciones. Por lo demás, el propio Becerra anota, no a propósito de esta obra, sino que sobre toda su producción electroacústica que *todas ellas están abiertas a la posibilidad de intervenciones de live-electronics, es decir, a la modificación de la obra en cuanto a medios, lugar y público donde y ante la cual cada obra se presenta*. Para el Maestro, entonces, su producción electroacústica no sólo es evolutiva, modificable y no permanente, sino también sería el lugar donde la libertad creativa puede ejercerse efectivamente, completamente.

¿Y no era la posibilidad de una libertad creativa absoluta la consecuencia que se avizora al final de los razonamientos citados más arriba sobre la identidad –el ser– de la música electroacústica?

Vaya, hay personas que no dejan de sorprendernos.

## BIBLIOGRAFÍA

BECCERRA, GUSTAVO

1957 “¿Qué es la música electrónica?”, *RMCh*, XI/56 (diciembre), pp. 27-44.

1998 “La posibilidad de una retórica musical hoy”, *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 37-52.

BOTTO, CARLOS

1959 “Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra”, *RMCh*, XIII/63 (enero-febrero), pp. 38-43.

DAL FARRA, RICARDO

2004 *Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin America*. París: Unesco.

GARCÍA, FERNANDO Y RODRIGO TORRES

1999 “Gustavo Becerra-Schmidt”. *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Volumen II. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 320-326.  
[http:// :www.gbecerra.scd.cl/bio.html](http://www.gbecerra.scd.cl/bio.html)

MERINO, LUIS

2003 “1973-2003: treinta años”, *RMCh*, LVII/ 199 (enero-junio), pp. 39-56.

SCHUMACHER, FEDERICO

2004 “Música electroacústica en Chile”.  
[www.cech.cl/publica/publicaciones.html](http://www.cech.cl/publica/publicaciones.html)

2005 *La música electroacústica en Chile: 50 años*. [www.electroacusticaenchile.cl](http://www.electroacusticaenchile.cl)

S/A

1988 “Estreno mundial del oratorio profano Macchu-Picchu, del compositor chileno Gustavo Becerra”, *RMCh*, XLII/170 (julio-diciembre), pp. 147-148.

TORRES, RODRIGO

1985 “Catálogo de la obra musical de Gustavo Becerra-Schmidt”, *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 16-51.