

Martín Farías Zúñiga, musicólogo que ha comenzado una línea de investigación en el ámbito de la música en el teatro y que a su haber ya cuenta con una publicación, *Encantadores de serpientes: Músicos de teatro en Chile 1988-2011*, nos recuerda en el presente libro que desde mediados del siglo XX hubo destacados compositores en Chile, compositores formados en la academia en el mejor sentido de esta palabra, que se interesaron en trabajar para la escena y llevaron a cabo interesantes propuestas a las que un sector de la crítica brindó su reconocimiento.

La CGLU (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, Agenda 21, 2010) ha definido que el desarrollo integral de un país descansa sobre cuatro pilares: el económico, el ecológico, la inclusión social y la cultura. Desde Advis hasta Flores del Campo y Solovera han contribuido al desarrollo social y cultural de Chile, y el relato que construye Martín Farías también es un aporte. Cuando aún el trauma de 1973 no acaba de ser superado, iniciativas como ésta constituyen una señal de esperanza. Un registro de rastros que esperamos que no sea el único y que redunde en nuevos registros, nuevas miradas, nuevas escuchas. El gran teatro de Chile lo necesita.



RECONSTRUYENDO EL SONIDO DE LA ESCENA

Martín Farías Zúñiga



RECONSTRUYENDO EL SONIDO DE LA ESCENA

Músicos de teatro en Chile 1947-1987

Martín Farías Zúñiga

Editorial Cuarto Propio

MARTÍN FARÍAS ZÚÑIGA

Licenciado y Pedagogo en Educación Musical titulado en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación UMCE y Magíster en Artes mención Musicología de la Universidad de Chile. Ha desarrollado investigaciones en torno a la música popular chilena, en particular respecto a la presencia de la música en el teatro. En 2012 publicó su libro *Encantadores de serpientes: Músicos de teatro en Chile 1988-2011*.

MARTÍN FARÍAS ZÚÑIGA

**Reconstruyendo el sonido de la escena
Músicos de teatro en Chile
1947-1987**



EDITORIAL CUARTO PROPIO

ÍNDICE

Prólogo	11
Introducción	15
Aproximación al teatro chileno durante el periodo 1947-1987	21
La música en el teatro chileno 1947-1987	29
Gustavo Becerra-Schmidt	35
Héctor Carvajal Riquelme	45
Celso Garrido-Lecca Seminario	61
Luis Advis Vitaglich	71
Sergio Ortega Alvarado	93
Vittorio Cintoletti Ruz	111
Patricio Solovera Gallardo	123
Otras experiencias	135
La comedia musical	149
Reflexiones finales	181
El disco Reconstruyendo el sonido de la escena	185
Bibliografía	187
Dossier de imágenes	193

RECONSTRUYENDO EL SONIDO DE LA ESCENA
MÚSICOS DE TEATRO EN CHILE
1947-1987

© MARTÍN FARÍAS

Inscripción N° 241.627
I.S.B.N. 978-956-260-675-2

© Editorial Cuarto Propio
Valenzuela Castillo 990, Providencia, Santiago
Fono/Fax: (56-2) 2792 6518
Web: www.cuartopropio.cl

Producción general y diseño: Rosana Espino
Edición: Paloma Bravo
Impresión: Gráfica LOM

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª edición, mayo de 2014

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

Para Eileen

Recién en los últimos años la investigación musical en general y musicológica en particular en Chile ha comenzado a interesarse en aquellas piezas que destacados maestros califican como “músicas adjetivas”. Es decir, músicas concebidas en función de otro código, de otra expresión artística o de otros fines que no corresponden a la música en sí misma, como es el caso de las piezas musicales escritas para el teatro, para la danza, para el cine, etc. La música que se escribe y se disfruta “en sí misma” se califica como “música sustantiva”, y es el tipo de música hacia el cual se volcaron los intereses de los estudiosos y de los investigadores durante mucho tiempo.

Es que la música sustantiva posee, o poseyó hasta hace poco, una gran ventaja sobre la música adjetiva: la posibilidad de preservación en partituras. Ciertamente no toda la música sustantiva que se ha compuesto se ha conservado, ni tampoco toda la que se ha conservado ha sido publicada en partituras bien editadas, pero este hecho marca una diferencia crucial con aquella “otra” música. Y tal vez esa sea la única diferencia crucial que hay entre ellas...

Martín Farías Zúñiga, musicólogo que ha comenzado una línea de investigación en el ámbito de la música en el teatro y que a su haber ya cuenta con una publicación, *Encantadores de serpientes: Músicos de teatro en Chile 1988-2011*, nos recuerda en el presente libro que desde mediados del siglo XX hubo destacados compositores en Chile, compositores formados en la academia en el mejor sentido de esta palabra, que se interesaron en trabajar para la escena y llevaron a cabo interesantes propuestas a las que un sector de la crítica brindó su reconocimiento. Las evidencias, o como bien dice Farías, los rastros que ha podido descubrir de estas propuestas indican que se trató de obras de alta calidad

artística y que hubieran merecido esa preservación que aún se niega persistentemente a esta música adjetiva.

Compositores como Gustavo Becerra, Celso Garrido-Lecca, Luis Advis o Sergio Ortega ya han sido objeto de estudios e investigaciones, aunque no suficientes, pero poco o nada se ha escrito sobre sus aportes musicales al teatro. Y compositores como Héctor Carvajal, Vittorio Cintolesi o Patricio Solovera recién con estos trabajos de Farías comienzan a tener un lugar merecido en la literatura musicológica.

Distinto es el caso de las comedias musicales y otras obras afines, como bien documenta el autor del libro. Si no ha sido a través de la partitura, ha sido el registro fonográfico el que ha permitido conservar algunos de los clásicos de este género en Chile. Pocos deben ser los chilenos que desconozcan las piezas emblemáticas de *La pérgola de las flores*, gracias a una buena cantidad de versiones grabadas que están a nuestra disposición. Y un sector importante de la sociedad chilena reconoce canciones extraídas de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* que han alcanzado vida propia, al punto que posiblemente muchos desconozcan el entramado argumental dentro del cual fueron concebidas.

Como afirma el autor, parece que la única posibilidad de preservación de la música para el teatro es que se aleje del teatro a través del registro fonográfico o del arreglo o reescritura para la música de concierto, o dicho de otro modo, mediante la conversión de la música adjetiva en sustantiva. Pero aun así algo se pierde. Así como el relevamiento de estos compositores y de sus propuestas constituye un paso para que Mnemosine detenga el avance de las aguas del Leteo, es de esperar que esa condición de “país desarrollado” que muchos anhelan para Chile devenga en políticas y facilidades para que el mayor número de propuestas músico-teatrales que se realizan accedan al registro audiovisual. Sin duda que con esto, aunque siga tratándose de huellas o de rastros de lo que constituyen en última instancia eventos irrepetibles, al menos aminoren la tiranía de la fugacidad intrínseca al teatro y a la misma música.

La CGLU (Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, Agenda 21, 2010) ha definido que el desarrollo integral de un país descansa sobre cuatro pilares: el económico, el ecológico, la inclusión social y la cultura. Desde Advis hasta Flores del Campo y Solovera han contribuido al desarrollo social y cultural de Chile, y el relato que construye Martín Farías también es un aporte. Cuando aún el trauma de 1973 no acaba de ser superado, iniciativas como ésta constituyen una señal de esperanza. Un registro de rastros que esperamos que no sea el único y que redunde en nuevos registros, nuevas miradas, nuevas escuchas. El gran teatro de Chile lo necesita.

Cristián Guerra Rojas
Musicólogo

Este trabajo surge con el afán de continuar la investigación plasmada en mi anterior libro, *Encantadores de serpientes: Música de teatro en Chile 1988-2011*. Aunque tengan bastantes diferencias, pues son el fruto de momentos y procesos distintos, ambos son sin duda proyectos complementarios.

Reconstruyendo el sonido de la escena vive en un constante presente, que de algún modo se niega a finalizar, dejando la puerta abierta a otras ideas, a nuevas luces. Por esta razón me resistí durante bastante tiempo a comenzar a escribir, y aunque en más de una ocasión decidía dar curso a esta narración, siempre terminaba perdido entre nuevas revisiones, entre una que otra corroboración de datos, en un intento por encontrar una información más, convencido de que había algo que todavía faltaba.

Y es que el teatro es un fenómeno bastante esquivo. Es bien sabido que es un arte que ocurre en un tiempo presente, que su belleza y probablemente su existencia se funda entre otras cosas en la necesidad de esas presencias: del actor, del espectador y de aquel tiempo. Por lo mismo, intentar estudiarlo puede resultar muy complejo, porque a diferencia de otras artes, no hay un objeto concreto, no hay un soporte, una materialidad.

Es por eso que este trabajo, al igual que muchos otros, echa mano de una serie de rastros que va dejando el teatro a su paso. La fotografía, que captura un milimétrico instante de la obra, la dramaturgia que nos da algunas luces de qué es lo que dijeron los actores (si es que dijeron algo). Los testimonios de las personas que participaron nos entregan también valiosos datos sobre su realización. Recuerdos permeados por el paso de los años, pero no por ello menos bellos y válidos. En otra vereda se encuentra la prensa, en la cual cuesta confiar por diferentes razones, pero no deja de ser una fuente útil y diversa.

Ahora bien, un estudio sobre la música en el teatro nos plantea un desafío aún mayor por varias razones. En primer lugar porque ésta vive la misma existencia efímera que el teatro, por lo cual no haber presenciado la obra resulta un obstáculo insalvable. Pero además se suman otras dificultades que creo pueden resumirse y explicarse en el prejuicio de que la música teatral es funcional y, por tanto, de poco valor. Este pensamiento en apariencia simple y, por lo demás, absolutamente discutible, se traduce en una serie de dinámicas que conducen a la invisibilización de la práctica músico-teatral.

Por un lado, los relatos de la prensa en torno al teatro, prácticamente han omitido la presencia de músicas. En el periodo que concierne a este estudio, las narraciones están centradas casi exclusivamente en la trama de la obra y la actuación. En algunos casos únicamente se menciona quién es el compositor de la música y en contadas excepciones se señala alguna característica o rol de ésta en la obra¹.

Ilustrativos de este fenómeno son los llamados “balances” sobre el teatro chileno que realizaba a comienzos de cada año la revista *Ecran* (1930-1969) Allí se presentaba una suerte de ranking con los mejores dramaturgos, directores, compañías, actores, actrices y espectáculos, además de un breve análisis de la actividad teatral del año. No hay en ellos ninguna mención a los músicos que participaron en los montajes ni a la música que se utilizó. Los estudios sobre el teatro son otro buen ejemplo de esta ausencia. Pese a que la bibliografía en torno al teatro chileno es bastante nutrida, las menciones a elementos musicales son escasísimas.

¹ Me parece importante mencionar como una valiosa excepción, el trabajo de Yolanda Montecinos, que en sus reseñas y comentarios acerca de una gran cantidad de obras teatrales nacionales, incluía por lo general algunas palabras para el aspecto musical. Como se verá más adelante, varios artículos de prensa citados, corresponden a su autoría.

Por otra parte, desde el mundo de la música algunos compositores relegan a un segundo plano sus creaciones para el teatro. En sus testimonios las nombran muy poco y en sus catálogos muchas veces no las mencionan. Además la mayoría no guarda registros de la música, ni a través de grabaciones ni en partituras. Uno de los casos representativos de esta situación es el de Luis Advis. Si bien se ha señalado que habría compuesto música para alrededor de 90 obras teatrales, encontrar partituras de esas creaciones ha sido prácticamente imposible².

El tema de las grabaciones es en sí mismo una buena muestra de estas lógicas. Los registros de música teatral son escasos y muy difíciles de hallar. La música para teatro en general no se ha grabado de forma comercial. Salvo algunos musicales, los poquísimos materiales sonoros que existen corresponden a registros privados del mismo compositor, la compañía o institución que encargó la música³.

Es interesante constatar que las grabaciones comerciales de música teatral corresponden básicamente a dos tipos: por un lado las comedias musicales y, por otro, piezas que han trascendido las fronteras del teatro convirtiéndose en músicas independientes. Sobre lo primero me parece importante hacer notar que la realización de discos está vinculada a obras donde prima el canto. *La Pérgola de las flores* (1960), *La dama del canasto* (1965), *El degenéresis* (1971), *Como en la gran ciudad* (1971), son discos que nacen a partir de estos espectáculos y que tienen como centro de gravedad el canto. No se graba la música instrumental pues parece ser que ésta por sí sola no resulta lo suficientemente atractiva como para ser comercializada.

² Al momento de escribir estas palabras he podido obtener partituras de dos obras y solamente una grabación de este compositor.

³ Cabe señalar en este sentido que el Teatro Nacional Chileno, que amablemente cedió algunas fotografías para este estudio, no tuvo la misma disposición en relación a las grabaciones. Debido a esto no fue posible acceder a sus registros durante la realización de este trabajo. Es de esperar que el Teatro pueda, en algún momento, sacar a la luz esos valiosos materiales.

Por otro lado hay composiciones músico-teatrales que luego, por decisión de los compositores, son ejecutadas fuera del teatro. Algunos ejemplos de esta situación son las canciones de la obra *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967), del compositor Sergio Ortega que fueron posteriormente grabadas por Víctor Jara, Inti Illimani y Quilapayún. Pero no solo son canciones las que trascienden el ámbito teatral: Celso Garrido-Lecca al poco tiempo de componer la música para la obra *El ángel que nos mira* (1958), presenta estas piezas para quinteto de vientos, de forma autónoma, en un concurso de composición musical. Hechos como estos, nos permiten hoy, escuchar un poco de lo que fueron las músicas de determinadas obras teatrales a las cuales de otro modo no podríamos acceder.

El resultado de esta investigación no pretende ser un catastro exhaustivo de todas las obras que se hicieron con música, ni de todos y cada uno de los compositores. La búsqueda está dirigida a entregar algunos datos y reflexiones que puedan ser relevantes para conocer y comprender la actividad musical aplicada al teatro. La estructura del trabajo es la siguiente: En primer lugar una muy pequeña introducción al teatro chileno del periodo estudiado y algunas consideraciones sobre la presencia de la música. Luego, capítulos monográficos dedicados a los compositores más influyentes, más adelante una revisión de otras experiencias más acotadas pero significativas y finalmente un capítulo dedicado al surgimiento de la comedia musical. De forma complementaria se incluye un dossier de imágenes y un disco con algunas de las grabaciones correspondientes al marco temporal abordado.

Cuando este texto era solamente un proyecto, por una necesidad muy personal de darle nombre a las cosas antes de comenzar a hacerlas, decidí llamarlo *Reconstruyendo el sonido de la escena*. El nombre era una especie de llamado, en primera instancia a mí mismo como futuro autor, y posteriormente al

lector, a recorrer el devenir del teatro chileno en una perspectiva sonora, desde un lugar que no ha sido el habitual, para encontrar otras ideas, otras luces y otras voces. La invitación está hecha.

Aproximación al teatro chileno durante el periodo 1947-1987

Hablar del teatro chileno durante los intensos 40 años que contempla este estudio es sin duda una tarea titánica, que por lo demás está fuera de mis posibilidades. Lo que me interesa es entregar algunos lineamientos y puntos de referencia en torno a la actividad escénica que contribuyan a comprender de mejor forma en qué contexto se desarrolla la labor músico-teatral del periodo.

En primer lugar es importante distinguir que la historia del teatro chileno vive un momento trascendental el día 22 de junio de 1941, cuando se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile¹. Este hecho, al que le seguirá la creación de teatros en las diferentes universidades del país durante las décadas siguientes, determinará en gran medida el devenir del teatro nacional durante el siglo XX y hasta nuestros días².

El desarrollo del teatro universitario más que compañías o instituciones fue ante todo un proyecto estético que determinó un modo diferente de concebir el oficio teatral. Esta iniciativa surge como una reacción, una resistencia a la actividad teatral de la época, que tenía características muy distintas. Era un teatro

¹ "El Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) ha funcionado bajo distintos nombres que expresan el cambio de sus orientaciones, ideales y circunstancias históricas: como Teatro Experimental de la Universidad de Chile TEUCH (1941-1958), Instituto del Teatro de la Universidad de Chile ITUCH (1959-1968), Departamento de Teatro de la Universidad de Chile DETUCH (1969-1973), Compañía Nacional de Teatro de la Universidad de Chile (1974) y, su nombre actual, Teatro Nacional Chileno TNCH (desde 1975)" (en www.chileescena.cl).

² Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en 1943, Teatro de la Universidad de Concepción en 1945, Teatro de la Universidad Técnica del Estado TEKNOS en 1958, Teatro del Desierto, conocido como Teatro de la Universidad de Antofagasta en 1962, entre otros.

que pese a ser denominado “profesional”, tenía muy poco de eso. Se fundaba en la figura del actor principal, prácticamente no existía un director, tampoco había un trabajo de diseño escénico como lo entendemos hoy.

Los universitarios buscan romper con ese modelo, proponiendo una actividad teatral vinculada con las tendencias del teatro de arte, muy influidos por el teatro universitario español. Aun así la ruptura no es total y lo que rechazan es, en alguna medida, un motor para lo que desarrollarán más adelante. Según cuenta el actor Rubén Sotoconil, uno de los fundadores del Experimental:

El teatro que entonces se daba y que nos entusiasmó al punto de engendrar en nosotros una vocación, se hacía “a la española”. Los actores se formaban en el escenario, imitando al capocómico³. Se pronunciaba la Z y la C a la española; se hacía “latiguillo”⁴ en los finales de frases y se abusaba de la “morcilla” o improvisación humorística. Las escenografías se pintaban en papel con algún refuerzo de tela y se colgaban de la parrilla. La iluminación era de abajo hacia arriba con las llamadas “candilejas”, y de arriba hacia abajo con varales colgantes entre los decorados. El primer plano estaba invariablemente dividido en dos por la concha del apuntador, que era el factor más importante de la representación, pues los actores no aprendían de memoria sus papeles. Solía producirse una aglomeración en torno a la concha, cuando a todos afligía la necesidad de “letra”. Los apuntadores solían ganar tanto como el primer actor de la compañía. No había director. El capocómico entregaba las líneas escritas que el actor tenía que decir e indicaba someramente

³ “Los actores estaban ligados por contrato, con un capocómico a la cabeza del grupo. Éste servía de gerente, director, actor y a veces autor de la comedia a representar. Era su responsabilidad informar y adiestrar a los actores en cuanto al tono de la obra, las características personales por enfatizar, las ocasiones para ciertos diálogos, el medio ambiente, la puesta en escena, la posición de los actores en el tablado y los *lazzi* (gestos o diálogos cómicos) a emplear” (D’antuono 1999: 6).

⁴ “Énfasis empleado para arrancar aplausos al final de un parlamento” (Pellietieri 2002: 226).

las entradas y salidas: “Entras por izquierda y sales por foro” (Sotoconil 2002).

Es importante consignar que el desarrollo del teatro chileno en ningún caso está determinado solo por la fundación de los teatros universitarios. Sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, convivieron diferentes modos de hacer teatro y entre ellos, el llamado teatro profesional mantuvo gran fuerza. Incluso el periodo comprendido entre 1910 y 1940 ha sido llamado *la época de oro* del teatro chileno debido al intenso desarrollo de esta actividad⁵.

La ebullición escénica que comenzó a vivirse en nuestro país desde finales del siglo XIX —primero con las compañías extranjeras que nos visitaron, trayendo variados espectáculos, y después con las chilenas que se fueron formando al calor de aquellas— forma parte de un periodo cultural riquísimo, variado, de gran significación social que contribuyó notablemente a la formación de la identidad nacional (Piña 2009: 12).

La particularidad de los teatros universitarios está dada por el modo de concebir la práctica teatral. El desarrollo del teatro desde la institucionalidad universitaria le otorga un grado de legitimidad que hasta ese momento no había tenido. Además desarrolla iniciativas en el ámbito de la extensión y difusión.

⁵ “Las compañías más importantes del período fueron las nacionales Bágüena-Bührle y la Leguía-Córdoba. También fueron muy exitosas las compañías Flores-Frontaura, la compañía Alejandro Flores, Rafael Frontaura, de Pedro Sienna, Nicanor de la Sotta y Evaristo Lillo. Grandes y memorables actores surgieron de este periodo del teatro chileno, que mereció el nombre de época de oro por su actividad constante que animó la vida teatral en el país tras la retirada de las compañías españolas en gira. También, fueron un gran apoyo a la puesta en escena de la también variada y rica dramaturgia nacional” (en www.chileescena.cl).

La acción desarrollada por los teatros universitarios constituye la piedra angular del movimiento de renovación del teatro chileno. A partir de la experiencia del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, inspirados a su vez por los teatros universitarios españoles anteriores a la dictadura franquista, surgen el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, el Teatro de la Universidad de Concepción, el Teatro de la Universidad Técnica del Estado TEKNOS; la Escuela Secundaria de Artes Escénicas, y otros grupos y organismos similares en las sedes universitarias de provincia. El espectáculo teatral es “descentralizado”, los grupos universitarios desarrollan una labor sistemática de difusión teatral que permite la consolidación de nuevos públicos y a la vez desarrollar un importante movimiento teatral aficionado, que extiende hacia todos los sectores de la población tanto en la capital como en la provincia (Pradenas 2006: 306).

Ya en la década del 60, cuando los teatros universitarios estaban consolidados, surge un nuevo proceso de cuestionamiento y renovación respecto de aquellas prácticas. De este modo, algunos actores salen de estas compañías y forman grupos independientes que intentan renovar los lenguajes escénicos y subvertir algunas jerarquías que se habían instalado con fuerza en el quehacer teatral de las universidades⁶. Según el dramaturgo Jorge Díaz, uno de los impulsores de estos cambios:

No es que los teatros universitarios decayeran exactamente, sino que quizás no crecieron en la forma espectacular y hegemónica que mostraron en los años 50. [...] Lo que ocurre es que, simultáneamente a esto, aparecieron los independientes, pero no para reemplazar a los

⁶ “Uno de los hitos que marcó el comienzo fue, en 1957, la rebelión de un grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Los alumnos postulaban que la educación teatral recibida les resultaba insatisfactoria y decidieron abandonar las aulas. Estos estudiantes, entre los que figuraban Jaime Celedón y Germán Becker, constituyeron la base del Ictus, tal vez el más prestigioso teatro independiente, al que luego se integraría el futuro dramaturgo Jorge Díaz, a la sazón estudiante de arquitectura” (Costamagna 1998).

universitarios. [...] Yo creo que los teatros universitarios eran y son todavía instituciones absolutamente indispensables en cualquier lugar del mundo. Y hay que apoyarlos. Pero, al ser institucionales, son un poco paquidérmicos. Los movimientos y las reacciones son más lentos. Todo pasa por un cierto consejo o comité directivo. El reparto se mira mucho, porque al ser una institución, la representa. Entonces se necesitaba una cosa de mayor agilidad, de gente que decidiera en el acto y que tuviera más audacia a la hora de poner una obra. Ni hablemos de la UC, sobre la que sopesa la mirada del Arzobispado, del Nuncio, de Roma y de cuánta cosa hay. Pero también la [Universidad de] Chile, al ser institucional, no podía correr demasiados riesgos. No podía equivocarse mucho (Costamagna 1998).

La década del 60 es sin duda una de las más ricas en términos de actividad teatral para Chile. Además del intenso trabajo de los teatros universitarios y el de los grupos independientes, surge un fuerte movimiento teatral aficionado. En el año 1966 se crea el Teatro de la Central Única de Trabajadores CUT, la organización sindical de mayor importancia en el país. En 1968 la Universidad Católica realiza el Primer Festival de Teatro Universitario-Obrero. Luego en el 69 se lleva a cabo la Primera Convención del Teatro Aficionado. Ya en los años 70 estas iniciativas se consolidan mediante la creación de la Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno, Antach⁷ en 1970 y la fundación del Teatro Nuevo Popular, dependiente de la CUT en 1971. El objetivo de este último era:

Posicionar al trabajador como protagonista de la creación escénica, con obras conectadas con las luchas sociales del pueblo. Tal vez lo más importante de esta iniciativa era que los temas y contenidos de cada montaje fueran sugeridos por los propios obreros y empleados. Este mismo impulso ayudó a fundar más adelante la Federación del

⁷ Que a fines de noviembre de 1972 agrupaba a 820 compañías que crecían en poblaciones, colegios e industrias (Pulgar, 2008).

Nuevo Teatro, organismo que acogió a todas aquellas compañías que sintonizaban con la necesidad de un rol activo en el proceso político. Eso explica que destacados grupos profesionales, como los mimos de Noisvander y Aleph, estuvieran entre sus integrantes (Pulgar, 2008).

El Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 vino a destruir prácticamente todo lo que en materia artística se había desarrollado en el país. Todas las iniciativas antes mencionadas fueron desmanteladas de forma brutal. Varios teatros universitarios fueron cerrados y cuando reanudaron sus funciones lo hicieron con una lógica absolutamente diferente de la que los había animado en sus orígenes. En relación al Teatro Experimental, el director Sergio Aguirre comenta:

Analizando la trayectoria del teatro universitario desde 1941 hasta nuestros días, indudablemente que éste sufre una notable escisión a contar de aquel 11 de septiembre de 1973. [...] El Teatro Nacional Chileno se hundió en el descrédito y, por lo tanto, la estima de su quehacer se convirtió en la representación de algo cuyo significado era la antítesis de lo plasmado por el Teatro Experimental, el ITUCH y el DETUCH. [...] En 17 años lo perdió todo, manteniendo solamente y por gestiones providenciales la sala Antonio Varas (Aguirre, 1991: 84-85).

El asesinato del actor, director teatral y músico Víctor Jara, la desaparición de uno de los integrantes del Teatro Aleph así como la detención en campos de tortura de dos de sus fundadores, estableció cuál sería la actitud de los militares con los artistas de teatro. Ante esta situación muchos actores, dramaturgos y directores partieron al exilio.

Durante el resto de la década del 70, en las condiciones más adversas, algunas compañías intentan desarrollar una actividad teatral en relación a la situación que vive el país. Espectáculos de carácter contingente o testimonial, siempre en códigos que pudieran subvertir la censura, que en algunos casos llegaba a ser

brutal. Pasan a un segundo plano las inquietudes teóricas, las propuestas vanguardistas, para construir un teatro del momento presente, en que el solo hecho de reunirse ya significaba un acto de resistencia.

Estos montajes, por cierto, no pasaron inadvertidos para la autoridad, la que en vista de la avalancha de teatro crítico, discutió la posibilidad de eliminarlas de la cartelera. Toda esta polémica de palacio se filtró a través de un memorándum reservado, donde finalmente primó la tesis de que “Cualquier acción represiva tendría el efecto de despertar vivo interés nacional e internacional en la obra, con su consiguiente amplia difusión” (Piña, 2002)⁸.

Por su parte, los teatros universitarios, intervenidos por los militares son cerrados en su mayoría, salvo los de las Universidades de Chile y Católica. Basta echar un vistazo al repertorio para entender qué es lo que allí ocurrió. Casi exclusivamente teatro clásico, y por supuesto vaciado de cualquier contenido. Uno de los ejemplos más representativos de esta censura es que hasta el año 1988, no se montó ninguna obra de Bertolt Brecht⁹. Pero hubo algunas excepciones a esta regla, sobre todo en la década del 80 en que desde la institucionalidad se intentó generar un discurso diferente. Un caso muy particular lo constituye el Teatro Itinerante. Fundado por el director Eugenio Dittborn, dependía del Centro de Extensión Artística de la Universidad Católica y el Ministerio de Educación, pero en sus filas tenía a muchos opositores al régimen.

⁸ La cita que incluye Juan Andrés Piña corresponde a un documento de la Central Nacional de Informaciones, fechado el 22 de agosto de 1979.

⁹ En 1988 el director Abel Carrizo Muñoz monta *El alma buena de Se Chuan*, con los estudiantes que egresaban de la carrera de actuación en la Universidad de Chile. El espectáculo contó con música de Andreas Bodenhofer. Más detalles al respecto en Farías, 2012.

Eugenio Dittborn, para apoyar a quienes quedaron desplazados institucionalmente a partir de la contingencia política chilena y reconociendo su talento creativo, propone como director de este teatro a Fernando González. [...] Discípulo de Pedro Orthous en la Universidad de Chile y profesor de esa Escuela hasta 1976. [...] González propone para el Teatro Itinerante una dirección escénica experimental, a realizar junto a un elenco joven que refresque y acerque el teatro a públicos no tradicionales, especialmente estudiantiles (en www.chileescena.cl).

Ya en la segunda mitad de la década de los 80, aunque no exento de grandes dificultades, hay nuevamente un circuito teatral funcionando. Comienzan a surgir nuevas propuestas desde distintos sectores y se establecen las bases de lo que será la renovación de lenguajes escénicos de los años 90¹⁰.

¹⁰ Para mayores detalles hay una extensa y valiosa bibliografía sobre teatro chileno que puede brindar información más completa. Sugiero en forma particular el texto de Luis Pradenas *Teatro en Chile, Huellas y trayectorias siglos XVI-XX* que entrega un excelente panorama sobre la práctica teatral desarrollada en Chile.

La música en el teatro chileno 1947-1987

Indudablemente la presencia de música en el teatro chileno no es un fenómeno reciente. Ya sea en la zarzuela de fines del siglo XIX, en los espectáculos de variedades, o en las obras de comienzos del siglo XX, la música, con mayor o menor notoriedad, ha jugado un rol importante. El actor y director Juan Pérez Berrocal, en sus memorias relata que en el año 1923, le pidieron sustituir al protagonista de la obra *El derecho a la felicidad*:

Al terminar de vestirme y caracterizarme de acuerdo al personaje a interpretar, tocaron la tercera señal para empezar. En lo que durara la obertura de la orquesta, quizás alcanzaría yo a echarle un vistazo al libreto. Pero terminó la orquesta y no alcancé siquiera a leer todo lo que correspondía al personaje en el primer acto (Piña 2009: 65).

Esta graciosa anécdota grafica dos situaciones: por una parte la presencia de una orquesta que interpretaba una obertura en la obra y por otro lado, el grado de improvisación que caracterizaba al teatro de las primeras décadas del siglo XX. De este modo podemos apreciar que los teatros universitarios no son pioneros en la inclusión del elemento musical. Lo que marca la diferencia está en el estatuto que le dan al músico en cuanto artista y creador. Si bien en los primeros montajes de los teatros universitarios no hay un trabajo musical claro, al paso de unos pocos años esta práctica se hará habitual. Al principio son casos más bien aislados. Uno de los fundadores del Teatro Experimental, Moisés Miranda, incluye algunas músicas en las obras, realiza asistencia en trabajos corales y otras necesidades vinculadas con aspectos sonoros. Pero pronto aparece la figura del compositor que es convocado especialmente a crear la música para la obra. El hecho clave ocurre cuando el Teatro Experimental en 1947 decide incluir música en vivo en el montaje de *Como en Santiago*,

una clásica obra chilena del siglo XIX. Para esto invita al joven compositor Gustavo Becerra.

La incorporación de Becerra instala un vínculo simbólico entre el teatro universitario y el Conservatorio. La figura de un compositor valida la actividad teatral de estos grupos, otorgándole la legitimidad que la música académica ya poseía. Becerra continúa trabajando en dos montajes más e inaugura una labor que comenzará a hacerse habitual. Esto explica que los músicos de teatro de los primeros años provengan exclusivamente del Conservatorio. Su presencia allí no solo implica un rol en el quehacer escénico sino que simboliza en alguna medida la posesión del estatus de arte, algo que no tenían los teatros profesionales, que eran vistos como un lugar de diversión, de carácter comercial.

De este modo, varios compositores comienzan a vincularse con estos teatros. Algunos de forma más bien aislada como en el caso de Alfonso Letelier que compone para *Anunciación a María* y *El enfermo imaginario* con el Teatro de Ensayo en 1949 y 1955 respectivamente. Pero es más bien la nueva generación la que se interesa por la composición para el teatro. Becerra tenía 21 años y estaba estudiando aún, cuando crea la música para su primera obra. Otros jóvenes como Héctor Carvajal y Celso Garrido-Lecca se suman a esta inquietud¹. Un hecho significativo en este sentido, ocurre cuando éste último es contratado por el Teatro Experimental en calidad de sonidista en el año 1954. Si bien ingresa inicialmente por sus habilidades técnicas de sonido, el hecho es que Garrido-Lecca se convierte en el primer compositor contratado por el Teatro. Rápidamente, en el año 1955

¹ En el año 1959, la *Revista Musical Chilena* publicaba un artículo de Carlos Serry, en que luego de una revisión de las formas teatro-musicales del mundo, comentaba en relación a Chile: "falta allegar a esta nueva concepción estética a otros compositores que han tenido experiencia y manejan una sólida cultura, como el caso de Urrutia Blondel, Pablo Garrido, Carlos Riesco, Carlos Botto y Juan Orrego. Todos éstos son del oficio musical y buenas plumas" (Serry, 1959: 52-53). Sin embargo este llamado a los compositores de mayor trayectoria prácticamente no fue atendido.

realiza su primera creación musical para la obra *La violación de Lucrecia*. A propósito de este trabajo, la revista *Ecran* comentaba:

La música y también los efectos sonoros van cobrando una importancia creciente en las representaciones de teatro. Aunque muchas veces el espectador no lo advierte, casi no existe pieza teatral que no precise de algún sonido, de compases musicales o, incluso de música incidental que subraye la acción o la intención. Aunque en Chile este aspecto del teatro no está muy desarrollado, se nota una tendencia cada vez más clara a su favor (*Ecran* 1289, 4 de octubre 1955, 14-15).

En forma paralela, desde mediados de los años 50, surge el interés de algunos artistas por desarrollar formas de teatro musical, principalmente en el género de comedia. Rápidamente se presentarán durante la década los primeros intentos. Así entonces podemos distinguir dos grandes modalidades de la música en el teatro: Uno vinculado en mayor medida a la música incidental y otro más cercano a los espectáculos con canciones. La gran mayoría de los compositores, como se verá en las páginas siguientes, incluye en su actividad creativa ambas modalidades. Una excepción la constituye Francisco Flores del Campo, cuyo vínculo con el teatro siempre estuvo ligado a la canción. Además de la comedia musical, se presentan otras formas teatrales que incluyen canciones como la zarzuela², el vaudeville³ y las obras

² La zarzuela es un género musical escénico español que incluye partes instrumentales, vocales y habladas. Se distinguen dos tipos: la zarzuela grande y chica. Esta última se ha llamado también *género chico*. La principal diferencia entre ambas es la dimensión: mientras la grande tiene dos o tres actos, la chica tiene solo uno. Además "La zarzuela grande se basa en temas dramáticos o cómicos de acción complicada y de varias derivaciones en su historia; el género chico se inclina hacia el teatro de modalidad costumbrista más simple y básica, reflejando la vida cotidiana" (Piña 2009: 77). Con la llegada de la zarzuela a Chile, en 1854, este género "se impone como espectáculo teatral y musical, situándose por su carácter popular prácticamente al opuesto complementario de la ópera, que permanece como un jardín privado de la burguesía" (Pradenas 2006: 204).

³ Según el *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis el vaudeville o vodevil es una "comedia que contiene canciones y bailes, de fines del siglo XVII. Hoy,

de Bertolt Brecht que, aunque son bastante diferentes entre sí, comparten algunos elementos.

Llámesese zarzuela, comedia musical, opereta o drama musical, el hecho es que la música está invadiendo el teatro y este fenómeno que se ha observado en el mundo entero principia a surgir en las actividades escénicas chilenas. La clave la dio el éxito de dos obras que tuvieron acompañamiento musical: “El sombrero de paja de Italia” de Labiche, y luego, “Esta señorita Trini” de Luis Alberto Heiremans y Carmen Barros. Hoy son varios los proyectos próximos a realizarse de teatro musical (*Ecran* 1498, 12 octubre 1959, 14).

Sin embargo, a raíz del desarrollo y éxito comercial de algunos espectáculos de teatro musical en Chile, voces críticas se hicieron notar. En 1960, luego de los estrenos de *La pérgola de las flores* y *La ópera de tres centavos*, que habían atraído ambas muchísimo público, la revista *Ecran* señalaba:

Si bien son evidentes los logros obtenidos con estas piezas musicadas, no deja de tener sus riesgos la presentación de este tipo de obras. El teatro es uno de los géneros de la literatura, y la palabra convertida en acción es un elemento distintivo. La comedia musical, por muy bien hecha que esté, es un género menor dentro del teatro. En los Estados Unidos, bien comprenden la diferencia, y tanto, cuando se otorgan premios como en las calificaciones críticas, se marca esa diferencia: hay distinciones para lo que se llama el “teatro legítimo” y para las comedias musicales. [...] No pretendemos restar méritos a la comedia musical, sino señalar que ella corresponde a una forma teatral en que el espectáculo sobrepasa en importancia al texto, y en que la calidad literaria se sacrifica generalmente en beneficio de otros factores. Y, al fin de cuentas, lo

comedia ligera sin pretensiones intelectuales” (1983: 543). Por otra parte, Mariano Soriano, en su *Historia de la Música Española*, señala que “el vau-deville moderno, es una pieza dramática en que el diálogo alterna con el canto, pero cuya música, pocas veces original, es tomada del repertorio de aires nacionales y populares, o de trozos sacados de las óperas francesas e italianas” (1856: 162).

que forma el acervo dramático de un país son sus producciones de dramas o de comedias, sin la ayuda brillante, llamativa y deslumbrante de canciones, bailes, etc. (*Ecran* 1531, 31 mayo 1960, 15).

Esta mirada de desdén tiñe una parte importante de la crítica con respecto a los espectáculos musicales, clasificándolos en un segundo orden en relación al llamado “teatro de texto”. Resulta paradójico en esta perspectiva que *La pérgola de las flores* se haya convertido en el mayor éxito de la historia del teatro chileno. Pero el menosprecio no se da solamente contra el musical sino también contra la composición de carácter incidental. Una parte de la crítica, sobre todo la vinculada con la música docta, la califica como una música de nivel inferior por el hecho de ser encargada y no responder a la inspiración “pura” del compositor. Un claro ejemplo de esta situación, ocurre cuando en el año 1968, Celso Garrido-Lecca gana un concurso organizado por el Instituto de Extensión Musical, por su suite *Música para teatro*. Ésta corresponde a la música que compuso algunos años antes para la obra *El ángel que nos mira*, en el Teatro de Ensayo. Luego de la entrega del premio, el compositor y crítico Federico Heinlein escribe:

Apenas parece destinada para las tablas. En esta creación, escrita con plena conciencia del timbre y la mecánica de los instrumentos, prevalece un clima pastoral, una delicadeza bucólica de gran atractivo. Música que respira y sonríe, hace entrar a la órbita de su encanto aún los procedimientos contrapuntísticos. La danza popular peruana del Andantino, al ritmo de Scherzando, interrumpen como lluvia refrescante la dulce languidez de los movimientos sosegados. Todo eso está dicho en un lenguaje claro y directo que señala una bella simplificación en el estilo de su autor (*Revista Musical Chilena* XXIII, 1969, 67-69).

Aunque elogia con gran entusiasmo la composición, desliza el comentario inicial dando a entender que en la música para teatro no se logra esa calidad. Aun así la creación músico-teatral

vive a fines de los años 60 un excelente momento, que se verá interrumpido con el Golpe de Estado, que como ya hemos mencionado anteriormente tuvo repercusiones en todas las áreas de la actividad artística y ésta no es la excepción. La dictadura significó el exilio de varios músicos. Gustavo Becerra se asiló en Alemania, Celso Garrido-Lecca volvió a Perú, Vittorio Cintolesi, Sergio Ortega y los integrantes del Teatro Aleph partieron a Francia⁴.

La dictadura provoca un divorcio entre la música y el teatro. Una parte importante de la actividad teatral asume un carácter urgente, inmediato. Ya no hay tiempo ni recursos para dedicar al aspecto musical que si bien tiene importancia, siendo pragmáticos no es indispensable para que el teatro ocurra. Son casos más bien aislados lo que se presentan durante los primeros años del Régimen. Recién en los 80 comenzarán a surgir nuevas propuestas y prácticas que incorporan la música como un elemento significativo. Este movimiento avanzará y decantará a finales de la década, cuando será posible ver con claridad un resurgimiento de la actividad músico-teatral a partir de algunos hitos como la obra *La negra Ester*, y la fundación de la compañía Teatro del Silencio.

⁴ Tanto Ortega como el Teatro Aleph desarrollaron en París una labor músico-teatral significativa que veremos con mayor detención en las siguientes páginas.

Gustavo Becerra-Schmidt

En el año 1947, cuando se encontraba aún cursando sus estudios de Composición y Musicología en la Universidad de Chile, Gustavo Becerra fue convocado por el Teatro Experimental para la realización de la obra *Como en Santiago*, del dramaturgo chileno Daniel Barros Grez, bajo la dirección de Domingo Tessier. Si bien la fundación del Experimental era bastante reciente, ya había alcanzado un gran desarrollo tanto en su propuesta teatral como en la convocatoria a sus espectáculos. Sin embargo, hasta ese entonces, prácticamente no había realizado obras de dramaturgos chilenos. Su repertorio estaba concentrado en textos de autores europeos, en particular españoles. En un avance de lo que sería la temporada 1947 en materia teatral, la revista *Ecran* señala que:

En un verdadero esfuerzo para restablecer lo poco que tenemos de tradición teatral, se montará la pieza de Daniel Barros Grez, autor del siglo pasado, “Como en Santiago”. Esta obra chilena, de un autor casi olvidado y generalmente desconocido, es ágil y fresca, de un costumbrismo ingenioso y de una actuación rápida que sorprenderá a muchos (*Ecran* 836, 28 enero 1947, 20).

Además de lo discutible que puede ser la afirmación en torno a “lo poco que tenemos de tradición teatral”, resulta interesante este relato pues nos informa de la función que se busca dar a esta obra. A través de ella se quiere rescatar la tradición del teatro chileno o al menos su dramaturgia. Veremos más adelante, cómo en los años venideros y en más de una ocasión, se invoca esta obra con objetivos similares, siempre acompañada de música. Volviendo al montaje de 1947, una reseña de prensa señala que:

En la representación de “Como en Santiago” se han conservado con la mayor similitud posible las características que imperaban en los espectáculos teatrales de antaño. Un trío de cuerdas ejecuta pequeños trozos sobre motivos de gavotas y danzas del 800, escritas especialmente por Gustavo Becerra (*Ecran* 863, 5 agosto 1947, 8).

Al parecer, uno de los principales objetivos en la incorporación de la música, tenía relación con trasladar al espectador a un tiempo anterior, es decir al siglo XIX. Para lograrlo, además de presentar piezas que correspondían a los géneros de la época, se hacía uso de la interpretación en vivo, que evocaba las representaciones teatrales de antaño. Junto a un violinista y un cellista Becerra interpretaba en el piano sus composiciones, basadas en géneros del siglo XIX. Según el relato del director Domingo Tessier:

Contribuyó en gran parte a dar ambiente la música que escribió Gustavo Becerra, basada en danzas populares de la época; tanto esto como el cuadro compuesto para el final de la obra sirvieron para ambientar la representación, y creo que el público recibió con agrado estos detalles (*Ecran* 864 12 agosto 1947, 11).

Resulta llamativo el interés que generó la utilización de música en este montaje. Es importante recordar que hasta ese momento, el Teatro Experimental no había contado con un compositor para la música de sus espectáculos. El hecho de tener a los músicos en vivo aumentaba sin duda el interés. En este mismo sentido, la periodista de espectáculos, Marina de Navasal comentó:

Todos sabemos la importancia de los fondos o acompañamientos musicales en una obra. Cuando en cada entreacto, Gustavo Becerra, Ramón Bignon y Agustín Culléll se sentaban ceremoniosamente frente al piano, violín y cello, respectivamente, temblando en el aire sus engomados bigotes fin de siglo, el público retrocedía setenta años y las damas se extrañaban de no vestir

ajustados coseletes y complicados moños en la cabeza (*Ecran* 864 12 agosto 1947, 11).

Además de reseñar la obra y destacar la importancia de la música en el montaje, Navasal entrevistó al compositor. Éste es uno de los escasos testimonios de Becerra en torno a la música de teatro.

Dentro de la rapidez con que hubo que componerse los trozos musicales, tuve que hacerme tiempo para repasar obras de la época y empararme de su estructura musical. Todas las obras interpretadas están basadas en danzas de 1800, y todas, menos un lancero, tienen música original. [...] Siempre me interesé en la música para el teatro y estoy agradecido a esta oportunidad que me dio el Experimental (*Ecran* 864 12 agosto 1947, 11).

Más adelante, en relación con la música compuesta para un fin determinado, como el teatro, comenta: “No es imprescindible la inspiración para componer; basta con una buena técnica; por otra parte, el compositor, dado el caso, puede llegar a crear en sí mismo el estado de inspiración necesario para la realización de un trozo musical determinado” (*Ecran* 864 12 agosto 1947, 11).

Luego de su participación en *Como en Santiago*, Becerra continúa colaborando con el Teatro Experimental, esta vez para la realización de *Morir por Catalina* de Santiago del Campo, bajo la dirección de Jorge Lillo. Nuevamente ante una obra chilena, basada en la historia de Catalina de los Ríos, conocida como La Quintrala; Becerra compuso la música aunque no hay certeza respecto a si ésta fue interpretada en vivo o previamente grabada¹. La prensa no mencionó aspectos musicales y únicamente se refirió a Becerra como el mismo que compuso la música de

¹ Hay constancia en la Mediateca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de que existió una grabación de esta música. Esto hace suponer que la obra no tenía música en vivo, sino que fue previamente grabada.

Como en Santiago. Solo una crítica señaló la presencia de “curiosas intervenciones musicales” (*Ecran* 904, 18 mayo 1948, 23). Similar suerte en materia de prensa tuvo el siguiente montaje en que Becerra colaboró con el Teatro Experimental. La obra titulada *La vida del hombre* de Leonidas Andreiev, en que Agustín Siré debutó como director. Según apuntó la revista *Ecran*:

La obra fue presentada con incrustaciones de ballet y música incidental; con decorados, luces, efectos y clima truculentos. La música y los números de baile no cumplieron a nuestro juicio con el papel específico que les correspondía, pues lo único que lograron fue distraer la atención del espectador (*Ecran* 967, 2 agosto 1949, 12).

Tras varios años de ausencia en el teatro, debido entre otras razones a una estancia en Europa entre 1954 y 1956, Becerra retoma la actividad músico-teatral en 1957, cuando compone la música de la obra *Las Pascualas* de Isidora Aguirre, dirigida por Eugenio Guzmán. La música para guitarra sola fue grabada por Liliana Perez Corey. Años más tarde, el compositor rescató algunas de estas piezas y presentó de forma autónoma las llamadas *Variaciones eclécticas para guitarra* que fueron interpretadas por Luis López y que han sido tocadas y en algunos casos grabadas, por diferentes guitarristas². Pese a que no hay certeza de cómo fue incorporada la música al montaje, llama la atención la conjunción de lenguajes. Los códigos de carácter docto, tanto en su forma (tema con variaciones) como en la estructura e interpretación, fusionados con el ritmo de tonada en un 6/8 que está presente en todas las piezas. Además cada pequeña variación tiene particularidades interesantes tanto en el plano técnico como en su carácter.

1958 tuvo dos hitos en cuanto al trabajo teatral de Becerra. El primero fue su participación en el Teatro Universitario de

² Las grabaciones corresponden a Sergio Sauvalle, María Luz López y Luis Orlandini.

Concepción TUC, para el montaje de *El diario de Ana Frank* bajo la dirección de Gabriel Martínez, y el segundo fue el estreno de su primer trabajo teatral *Como en Santiago*. Al año siguiente compone la música de *Los intereses creados* de Jacinto Benavente en el ITUCH con dirección de Pedro Mortheiru. El grupo de músicos que participó de la grabación fue bastante numeroso, incluyendo quinteto de vientos, trompeta, piano y un tenor³, lo que marca una gran diferencia por ejemplo con *Las pascualas*, compuesta para guitarra sola.

En 1961 acompaña nuevamente a Gabriel Martínez y al TUC en la realización de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare⁴. La obra contiene una gran variedad de música: incluye danzas, piezas más lentas y reflexivas, además de pequeñas fanfarrias y adornos musicales de corta duración. Con un conjunto similar al de *Los intereses creados*: quinteto de vientos, trompeta, órgano y piano.

Ese mismo año integra el equipo de trabajo de una de las compañías teatrales independientes más importantes del momento, la llamada Compañía de los Cuatro, en la realización de *Piel de tigre* de María Asunción Requena, dirigida por Rafael Benavente. La obra aborda las dificultades a las que se enfrenta una pequeña compañía de teatro. Según la revista *Ecran*: “La Compañía de los Cuatro, que opera en la reducida sala Petit Rex, se identificó precisamente con el mundo que retrata la obra: de

³ Según el programa de la obra, la música incidental fue ejecutada por el Quinteto de Vientos Chile, integrado por Leonardo Arriagada, flauta; Adalberto Clavero, oboe; René Valenzuela, clarinete; Emilio Donatucci, fagot; Hernán Salinas, corno. Otros ejecutantes: Pastor Gutiérrez, trompeta; Uldaricio Oñate, percusión; Cirilo Vila, piano; Luis Ignacio Bastarrica, tenor.

⁴ Una de las pocas grabaciones de música de teatro compuestas por Gustavo Becerra que se conserva, corresponde a esta obra. Es interesante que el audio contiene el relato de una persona que coordinaba la grabación, mencionando el número de cada pieza, solicitando repeticiones e incluso deteniendo la grabación para ensayar con los músicos algunos pasajes. Este valioso registro puede ser escuchado en la Mediateca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

allí su predisposición a representarla y a agregarle detalles y efectos adquiridos en las experiencias reales de los actores” (*Ecran* 1598, 12 septiembre 1961, 27). La música fue interpretada en vivo por Gustavo Becerra, al parecer en piano.

Más adelante colabora con Víctor Jara en el montaje *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht. Este espectáculo fue uno de los exámenes que rindió Jara como parte de sus estudios de Dirección Teatral en la Universidad de Chile. Junto con las presentaciones de la obra incluyeron, al menos en una ocasión, un número musical que consistía en canciones de Brecht y Kurt Weill. Según relata el investigador Gabriel Sepúlveda, la realización de este montaje fue la consecuencia de un trabajo de estudio del *Breviario de estética teatral*, texto donde Brecht plantea sus propuestas estéticas y metodológicas (Sepúlveda, 2001: 68). En 1963, compone la música para tres espectáculos. El primero de ellos fue *Los papeleros* de Isidora Aguirre, dirigida por Eugenio Guzmán. Según el crítico Mario Cruz:

La pieza oscila entre el sainete, la revista y el realismo épico de Bertolt Brecht: utilizando muchos de sus medios expresivos: letreros, canciones que refuerzan el texto, narradores y la invitación directa a sacar conclusiones de lo allí expuesto. [...] La obra está dividida en numerosos cuadros, con decorados diferentes y bellas canciones. La diversidad de elementos entretiene al espectador. [...] La música de Gustavo Becerra fue todo un acierto. Hermosas canciones inspiradas en temas folklóricos. Becerra desdeñó la fácil solución de emplear temas que se convirtieran en éxitos comerciales. Sus canciones reforzaron el texto, creando un clima profundamente dramático (*Ecran* 1679, 2 abril 1963, 25).

En este montaje convergen elementos de diferentes tipos de espectáculos musicales. En particular, la idea de una cercanía al teatro brechtiano es compartida por la dramaturga Isidora Aguirre, que señala:

Las canciones —inspiradas en las del teatro de Brecht— ayudan a que el espectador esté consciente del carácter documental de la obra. [...] La primera canción, casi hablada, con mucho ritmo y tono agresivo, la cantan unos papeleros con saco al hombro, en cuatro pies, dirigiéndose a público: *La vida es un hoyo llenito de basura ¡para escarbar! / Las manos oscuras se volvieron duras ¡para escarbar! / Qué amargo es creer que el hombre ha nacido ¡para escarbar! / Porque todos los días con los perros escarbando / Se vuelve uno un poco perro escarbando* (en Jeftanovic, 2009: 112-113).

El segundo trabajo de ese año fue nuevamente en colaboración con Víctor Jara, que dirigió *Los invasores*, del dramaturgo Egon Wolff para el ITUCH. Según el investigador Gabriel Sepúlveda: “Víctor Jara, apoyándose en el aporte de los elementos escenográficos ya descritos y a una iluminación plagada de efectos y de creación de ambientes, logró algo por lo que ya había sido elogiado en sus trabajos anteriores: la atmósfera de la obra” (2001: 100).

El último trabajo de ese año fue *Mucho ruido y pocas nueces*, para el Teatro de Ensayo, dirigido por Eugenio Guzmán, cuya propuesta apuntó a un traslado en la temporalidad de la historia. Según una de las críticas, el director “cogió la obra y la cambió de tiempo. En vez de ropas del 1600, le puso trajes de la época napoleónica, agregó música renacentista e insertó bailes. Y creó un espectáculo lujoso y grato” (*Ecran* 1703, 13 noviembre 1963, 23). En este mismo sentido, Guzmán, en el programa de mano señaló que “la música intenta servir al romanticismo del tema y a la intemporalidad de la anécdota”⁵. El trabajo musical fue bien valorado por parte de la prensa. Mientras *El Mercurio* apuntó “Gustavo Becerra ha compuesto dos hermosas canciones, dos animados bailes y una variada música incidental, siguiendo el estilo romántico del autor” (8 septiembre 1963, s/p), *Zig-Zag* la

⁵ Programa de mano de *Mucho ruido y pocas nueces*, 1963.

calificó como “uno de los mayores aciertos de esta presentación” (21 septiembre 1963, s/p).

La que al parecer fue su última participación en teatro, ocurrió en enero de 1964, en el Teatro Universitario de Concepción con el estreno de *Don Juan* de Molière, dirigida por Gustavo Meza. En una entrevista al periódico *La Patria*, Becerra comentó algunas reflexiones en torno al modo de abordar el trabajo musical para el teatro.

La música para teatro, primero tiene que servir a la obra. Describiendo procesos seguidos en la creación. Las etapas fundamentales serían en la música para teatro: estudiar la obra, analizar las indicaciones antepuestas, luego cotejar los puntos de vista del músico con el director, llegando a un acuerdo sobre la base del proyecto del director de la obra. Generalizando, se puede decir que cumple con muchas funciones, aparte de servir incidentalmente de fondo (*El Sur*, Concepción, 23 de enero de 1964, s/p.).

Búsquedas y hallazgos

La actividad musical aplicada al teatro de Gustavo Becerra se enmarca en un amplio interés por los diferentes ámbitos donde puede desarrollarse la música en vínculo con otras disciplinas. Así como sus composiciones para el teatro, son igualmente abundantes sus participaciones en cine, danza, radio y televisión. En una entrevista del año 1964, Becerra manifestaba: “la música incidental para teatro me atrae particularmente” (*El Siglo*, 23 febrero 1964, 9) y como prueba realizaba una enumeración de las obras en que había colaborado.

Más de cuarenta años después, a propósito de su trabajo electroacústico, se le consultó en qué circunstancias conoció y se interesó por estos elementos, a lo que respondió: “Durante los años cuarenta, en mis ensayos para producir efectos para músicas de teatro y de cine” (Saavedra, 2008). Este relato nos permite

imaginar que los sonidos electroacústicos estuvieron presentes en su música para el teatro, aunque lamentablemente los escasos registros no nos permitan corroborarlo. Más allá de esa dificultad, resulta interesante que el teatro haya sido para Becerra un espacio de búsquedas y probablemente de hallazgos en cuanto a sonoridades y recursos. Pero no se trataba solamente de un lugar para la experimentación. En el año 1978, reflexionando en torno al vínculo de los compositores de la academia con la música popular, señaló:

He escrito un montón de música para el teatro: “Como en Santiago”, por ejemplo, donde hay música araucana, música popular de la colonia; he hecho también la música para “Las tres Pascualas”; música para más de veinticinco películas. Y pienso que lo que yo he hecho también lo han hecho otros. [...] Pienso, por ejemplo, en la importantísima labor que ha hecho un Sergio Ortega; pienso en una persona a quien debemos una enorme gratitud, Celso Garrido, nacido en el Perú, quien ha puesto lo mejor de su más auténtica creatividad en ayudar al desarrollo de nuestros grupos de música popular. Pienso en Fernando García, en Luis Advis. Nuestros músicos, especialmente la última generación —educada en el Conservatorio, de alto nivel técnico y cultural, de una formación excelente—, se mueven no en la música para concierto, sino en la música para el teatro, para el cine, en el fondo apuntando, atisbando un poco aquello que yo creo es el futuro de la música: la televisión por un lado, el cine, el disco, la radio (Becerra, 1978: 108).

Becerra concibe la composición para teatro como una puerta de entrada a la música popular, como una posibilidad de crear en base a géneros diversos, pero además ve en estos ámbitos de acción, ya sea teatral, cinematográfico, dancístico, televisivo, el lugar donde se desarrollará la música en el futuro. Bajo esta lógica, la participación en estos espacios es entendida como un compromiso con la realidad y con el momento histórico que le toca vivir al compositor.

Violonchelista y director de Orquesta, Héctor Carvajal mantuvo a lo largo de su carrera un profundo interés por el teatro que lo llevó a desempeñarse como compositor y arreglador de música para la escena. Hijo de Armando Carvajal, el célebre director y fundador de la Orquesta Sinfónica de Chile, desarrolló un camino propio que no se limitó al ámbito de la interpretación y dirección orquestal sino que exploró diversas posibilidades creativas tanto en el teatro como en el audiovisual y la danza.

Como compositor había llamado la atención en el año 1948 cuando creó la “Canción chilena de Navidad”. Pero su primera participación en el mundo del teatro ocurrió en el año 1950, cuando escribió para el Teatro Experimental, la música de *La muerte de un vendedor* de Arthur Miller. Sobre la creación para este montaje, más adelante comentará:

La música de *La muerte de un vendedor* tiene como tema principal y generador una pequeña melodía en flauta en tono menor, que caracteriza al personaje principal de la obra, Willy Loman. Es una melodía suave y juguetona, pero a la vez triste como fue la vida de Willy Loman. Al final del drama, el mismo tema orquestado se transforma en una marcha fúnebre, resolviendo una situación teatral. No hay ningún parlamento que diga que Willy Loman murió trágicamente, pero sí lo expresa la música por sí sola cuando en la escena, todo queda paralizado y sin luz, y comienza a surgir poco a poco la melodía de la flauta, pero transformada, como lo dije antes, en una marcha fúnebre. Después, poco a poco, comienzan a

¹ Gracias al aporte de la familia de Héctor Carvajal, he tenido acceso a un archivo personal con más de 200 páginas llenas de recortes de prensa, fotografías, programas de mano, cartas y otros documentos relativos a la actividad del músico. Aunque algunos de los recortes no poseen información completa respecto de su origen y fechas, he incluido algunas citas de estos documentos, señalando los datos existentes.

aparecer los parientes del vendedor vestidos de riguroso luto (1966: 137).

Con un grupo de 13 intérpretes², todos miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile, Carvajal realizó la grabación de la música. Su creación recibió numerosos elogios y una positiva crítica de parte de la prensa:

La música de fondo [...] era el elemento mejor del espectáculo. No nos parece exagerar cuando afirmamos que cada intervención de la música incidental lograba un pequeño milagro, pues daba instantáneamente una categoría al diálogo o situación dramática. Eran melodías descriptivas o teñidas de triste lirismo, presentadas en una acertada y colorista instrumentación (*Eva*, 1950, s/p. Archivo personal de Héctor Carvajal).

Es importante el logro de Carvajal, no solo por el buen resultado de su creación, sino porque consigue además que los críticos se expresen respecto de la parte musical. Como hemos visto en las páginas anteriores la prensa suele eludir este aspecto de las puestas en escena. Otro de los comentarios interesantes lo realiza el director teatral Etienne Frois:

No voy a olvidar la participación eminente de la música en un espectáculo tal. Es ella la que crea el clima de la obra que “anuncia” los recuerdos y las asociaciones de ideas, de palabras o de imágenes del vendedor. Héctor Carvajal compuso para la pieza la música más inteligente, más emocionante que pueda imaginarse. No olvidaré tan pronto la insistente y melancólica melodía de flauta ni el patético llamado de trompeta que subraya el primer reproche del padre

² Según el programa de mano de la obra: “Interpretan la música los profesores de la Orquesta Sinfónica Nacional, señores: Juan Bravo (flauta), Luis Bravo (batería), Arnaldo Fuentes (cello), Luis Fuentes (contrabajo), Juan García (clarinete), Ernesto Garrido (violín), Arturo Jenkins (violín), Pedro Otárola (pistón), Carlos Oxley (piano), Mario Prieto (violín), José Ramírez Bueno (violín), Carlos Romero (oboe), y Benjamín Silva (corno)”.

contra su hijo mayor (*Pro Arte*, 1951. Archivo personal de Héctor Carvajal).

Ese mismo año, Carvajal trabaja en *El Cid*, de Camilo Pérez de Arce, bajo la dirección de Germán Becker en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Consultado respecto a su participación en el espectáculo, se declaró satisfecho aunque añadió que: “Resulta difícil conseguir algo mejor con una orquesta de apenas doce profesores³, con una grabación de discutida calidad técnica y con una transmisión defectuosa, a la que afectan las variaciones del voltaje del teatro. Por eso a ratos, la música aparecía distorsionada” (*Ecran* 1039, 19 diciembre 1950, 34).

Este breve testimonio nos permite conocer las dificultades en que se desarrollaba la actividad teatral en ese momento. El Teatro de Ensayo no contaba entonces con un espacio propio y presentaba sus espectáculos en el Teatro Municipal de Santiago. Pese a ser en ese momento el escenario más importante del país, no tenía el equipamiento adecuado en el ámbito sonoro.

Aun así la crítica valoró la labor de Carvajal señalando que “La música subrayó cabalmente la atmósfera psicológica de la obra. Es muy bella y tiene un eco lejano que parece perderse en la nuit-gothique. Desde luego, este trozo de Héctor Carvajal es mucho más *Cid* que el famoso poema sinfónico de Massenet” (*El Mercurio*, 1950. Archivo personal de Héctor Carvajal)⁴.

Durante ese mismo año estrenó prácticamente en paralelo, la pieza *La isla de los bucaneros* de Enrique Bunster, dirigida por Domingo Tessier para el Teatro Experimental. Si bien la crítica no aborda el trabajo musical, describe el espectáculo señalando que: “la dirección y montaje de la obra superaron a la pieza misma. Hubo derroche de elementos y una evidente preocupación de presentarla lo mejor posible. Sin embargo se observaron cier-

³ Se refiere a los músicos de la Orquesta Sinfónica.

⁴ La mención alude al compositor francés Jules Massenet, creador de la ópera *Le cid*, de 1885.

tas debilidades en la dirección que perjudicaron el ritmo de la obra” (*Ecran* 1040, 26 diciembre 1950, 20).

En 1953, Carvajal vuelve a colaborar con el Teatro Experimental, esta vez en la dirección musical y los arreglos para la obra *Madre coraje* de Bertolt Brecht⁵ que cuenta con música de Paul Dessau. De este modo, Carvajal comienza a desarrollar una actividad en el teatro que no se limita exclusivamente a la composición, sino también los arreglos, la dirección musical, coral, etc.

Al año siguiente participa del montaje *Marido y mujer*, del italiano Ugo Betti, dirigido por Blanca García en el Teatro Universitario de Concepción (TUC). Según comentó la revista *Ecran*: la música fue “emotiva y vibrante” (1223, 7 septiembre 1954, 14). En un análisis sobre el discurso periodístico acerca a las obras del TUC, la investigadora Patricia Henríquez señala:

La música, compuesta por Héctor Carvajal para el montaje de *Marido y mujer*, fue valorada independientemente de la puesta en escena, según dos criterios: “trozos de música bien logrados, sin deficiencias técnicas”, “se escuchaban bien”. No hubo en relación a la evaluación musical, desarrollo de información sobre las funciones que ésta había desempeñado en el montaje (Contreras *et. al.*, 2003: 108).

En forma paralela al trabajo para *Marido y mujer*, Carvajal se encontraba en la ciudad de Concepción colaborando con la Orquesta de Cámara Universitaria. Según un artículo de prensa:

Hace tres meses, el joven maestro Héctor Carvajal, cellista de la Sinfónica y compositor, fue llamado para que organizara y dirigiera la Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción. Después de una ardua tarea, el maestro logró reunir a un grupo de veinte músicos con los que finalmente se presentó en el Teatro de Concepción

⁵ Aparece como una constante que en las obras de Brecht representadas por el Experimental, se mantiene la música original, tanto las compuestas por Kurt Weill, Paul Dessau y Hanns Eisler.

alcanzando un éxito enaltecido que la prensa y el público aplaudieron sin reservas (*Ecran* 1223, 7 septiembre 1954, 15).

En 1955, participa como director musical en el montaje de dos óperas de Gian Carlo Menotti: *El teléfono* y *La médium*. Auspiciadas por el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile. Con dirección escénica de Pedro Orthous y Guillermo Nuñez en la escenografía, dos figuras importantes del Teatro Experimental; esta realización adquirió un color muy teatral que más adelante la llevaría a ser considerada dentro de los espectáculos que vinculan música y teatro.

Dos años más tarde, en 1957, compone parte de la música para *Milagro en la Alameda* espectáculo montado por el Ballet Nacional. Éste constituye una adaptación de *El hada de los muñecos* estrenada en Viena en 1885 con música de Josef Bayer. Según el crítico Hanns Erhmann:

En un plano musical, aproximadamente 30 de los 70 minutos pertenecen al compositor nacional, Héctor Carvajal; hizo un excelente trabajo, manteniéndose dentro de la tónica general de la partitura de Bayer, sin romper la unidad del conjunto, pero no obstante haberse resuelto el problema formal en la música, en materia de contenido, hay una contradicción esencial entre los vales vieneses de Bayer y la cueca de Carvajal (1957: 453-454).

El relato de Erhmann advierte este choque entre la música original del espectáculo y la compuesta por el propio Carvajal. Es difícil pensar, dado el interés y oficio del compositor, que esto no haya sido buscado intencionalmente. Aun así, lo que Erhmann rechaza es precisamente lo que el compositor Juan Orrego Salas valora:

El mayor mérito de la música estriba en el trabajo de Héctor Carvajal, quien, manteniéndose dentro del lenguaje armónico planteado por Bayer como pie forzado, logró crear las escenas inspiradas en el folklore chileno, con un fino espíritu de estilización y orquestó el

total de la obra con verdadero brillo dentro de las precarias condiciones que le imponía el espacio reducido del foso. Es lamentable que no se haya confeccionado una partitura especial para este ballet, prescindiendo de la música de Bayer, que más bien resta brillo a la obra (*El Mercurio*, 5 noviembre 1957, s/p.).

Más allá de que este trabajo no corresponda a la labor netamente teatral de Carvajal, nos permite constatar el interés del compositor por la actividad escénica.

Luego de un par de años de ausencia en el ámbito teatral, Carvajal reanuda sus colaboraciones con el Teatro Experimental, que ya había pasado a llamarse ITUCH. Así, en 1960⁶ estrenan nuevamente a Bertolt Brecht, esta vez con *La ópera de tres centavos* con dirección conjunta entre Teresa Orrego y Eugenio Guzmán, adaptando la música original del compositor Kurt Weill. Carvajal trabajó en colaboración con la soprano Clara Oyuela que realizó la preparación vocal de los actores. En el programa de la obra el músico esboza algunas reflexiones en torno a Weill y sus creaciones.

La música que escribió Kurt Weill para “La Opera de Tres Centavos” posee algo mágico que la hace asequible a todos los públicos. Este gran éxito se debe a la habilidad que tuvo su creador al mezclar magistralmente lo clásico y lo popular. [...] ¿Por qué Brecht necesitó poner estas canciones en su obra? [...] Sencillamente ellas fueron el magnífico vehículo de que se valió Brecht para disparar directamente al público o más bien a la sociedad, las fuertes críticas que su obra contiene. Es algo así como entregar una bomba de tiempo envuelta en un precioso papel de regalo. Por ejemplo, cuando la prostituta Jenny avanza hacia el público y les canta: “Ustedes que pretenden reformarnos, y hacen con nosotras el amor, primero deberán alimentarnos... ¡Comer primero... luego la moral!” ¿Podría

⁶ La obra estaba planificada originalmente para la temporada 1959, sin embargo debido a algunos inconvenientes, se estrenó a comienzos de la nueva década.

un actor decirle a un público lo mismo sin música? Difícil, y si llegara a hacerlo no lograría el mismo resultado. De aquí se desprende la razón por la que algunas canciones deben ser cantadas sin movimiento, en forma casi estática⁷.

Es evidente el gran interés del compositor por la propuesta estética de Brecht en cuanto a la utilización de la música. Por otra parte, el tema de la fusión entre músicas doctas y populares aparece como una constante en las preocupaciones de los músicos vinculados al teatro y Carvajal no parece ser la excepción. Probablemente vio en Brecht y sus músicos colaboradores un referente significativo al respecto.

La metáfora que propone, al entender la música de la obra como una bomba de tiempo envuelta en papel de regalo da cuenta de una visión de la música, en apariencia puramente estética pero que guarda un significado mucho más profundo. Más adelante, elabora incluso algunas propuestas sobre cómo abordar el canto en los espectáculos brechtianos:

En ningún momento hay que pretender que el canto fluye en forma natural de la escena. Esto sería caer de inmediato en la comedia musical. El actor no debe intentar hacer creer que él es un cantante. Tiene que ser lo que es en ese momento: un actor que va a tratar de cantar; solo entonces se producirá la parodia. Al hacerlo no tiene que respetar exactamente la música, porque entonces le daría una rigidez a la expresión, resultando lo contrario de lo que se desea. El ideal es que lo haga libremente, alternando lo hablado, sin ritmo, y lo cantado. Solamente así logrará darle ese vaivén tan sugestivo que es característico en la música popular. Será esencial que el público capte que el actor no sabe ni tiene conocimientos de solfeo⁸.

Las reflexiones del compositor dan cuenta de un conocimiento bastante acabado de las propuestas brechtianas en cuanto a la

⁷ Programa de mano de *La ópera de los tres centavos*, 1960.

⁸ *Ibid.*

utilización de la música. Es sin duda un acervo fundado tanto en la teoría como en la práctica. En esta fecha Carvajal ya cumple casi diez años vinculado al teatro y pese a que su labor no es del todo constante, sus palabras denotan un grado de madurez y comprensión de la actividad escénica.

Las críticas del montaje destacaron la labor de Carvajal y Oyuela. *La Nación* comentó: “el trabajo de Clara Oyuela y Héctor Carvajal ha hecho posible el milagro. Pero no han pretendido transformar a los actores en divos del ‘bel canto’, sino introducir con la parte cantada un elemento funcional, expresivo, que recalca, por su carácter popular y narrativo, el tono épico de la obra” (14 enero 1960, s/p). Por otro lado, *El Mercurio* cuestionó la adaptación de la música.

Lamentamos que se haya modificado la partitura original para nueve instrumentos, posiblemente por razones económicas. La ausencia del banjo, principalmente, castra la obra totalmente, ya que la punzante sonoridad del instrumento a plectro es un elemento psicológico dentro del todo orgánico que crearon Brecht y Weill. Celebramos, por otra parte, la labor de Clara Oyuela, quien, trabajando con elemento “no músico”, ha resultado de una substancia mélica de primer orden (13 enero 1960, s/p.).

Durante ese mismo año realiza la dirección coral de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, dirigida por Jorge Lillo para el ITUCH. Luego en 1961, en el marco de las celebraciones por los 20 años de la fundación del Teatro Experimental, realiza la composición para *Bernardo O’Higgins* de Fernando Debasa, dirigida por Pedro Mortheiru. Posteriormente, durante 1962 trabaja en el montaje de *Bertoldo en la corte*, de Máximo Dursi, dirigida por Pedro Orthous nuevamente en el ITUCH. De este último, la crítica de la revista *Ecran* comenta: “La música de Héctor Carvajal, interpretada al piano por Rebeca D’Hainaut: hermosa y sugerente. El solo de flauta captó el espíritu de Bertoldo más allá de la vida que le infundió su autor, pero

hicieron falta mayor limpieza y coordinación en la grabación” (*Ecran* 1615, 9 enero 1962, 23).

Una de las dificultades que enfrenta Carvajal y los músicos de teatro de la época está relacionada con el aspecto técnico. Como el presupuesto destinado a la parte musical en general era escaso, los registros no se hacían en las mejores condiciones, lo que se traducía en una calidad de audio no siempre óptima. En esta misma lógica, muchas veces los compositores optaban por componer para pocos instrumentos con el fin de no tener que pagar a tantos intérpretes y así optimizar los recursos.

El círculo de tiza caucasiano de Bertolt Brecht, con música de Paul Dessau fue uno de los espectáculos más vistos de 1963. Para presentar esta obra, el ITUCH contó con un gran equipo de trabajo, encabezado por el director uruguayo Atahualpa del Cioppo, que fue invitado especialmente para la ocasión. La dirección musical estuvo a cargo de Carvajal que ya aparece como el músico brechtiano por excelencia. Respecto a la magnitud de este montaje, Domingo Tessier comentaba:

Esta es la obra más extensa y de mayor aliento que hasta ahora ha representado el ITUCH. Anteriormente, en el Teatro Municipal representamos “Fuenteovejuna” de Lope de Vega, la única obra de masas que se podía comparar a la de Brecht; pero aun así, el elenco no era tan numeroso. Además, esta obra representa más dificultades, por lo mismo que es más compleja: en ella se utilizan la música, las canciones, la danza y un acentuado juego de escenografía e iluminación (*Ecran* 1691, 21 junio 1963, 15).

Siguiendo lo señalado por Tessier, una de las complejidades de las obras de Brecht es que requieren de un arduo trabajo musical. En el programa de la obra, Carvajal expone una breve biografía de Paul Dessau y describe la música del montaje.

Paul Dessau nació en Hamburgo el 19 de diciembre de 1894. Violinista, compositor y director de orquesta, dominó todas las ramas del arte musical. Por lo tanto, no es extraño que su capacidad le

permitiera llegar a ser un excelente compositor de música para teatro. [...] Al correrse el telón para “El Círculo de Tiza Caucasiano”, Chile tendrá el honor de haber conocido tres obras de Brecht —todas ellas ofrecidas por el Instituto del Teatro—, y dos de las cuales cuentan con música de Paul Dessau: “Madre Coraje” y “El círculo de Tiza Caucasiano”. La música para esta obra es de colorido oriental, excluyendo algunas canciones que no tienen la necesidad de serlo, y Dessau, para realizarlo, se ha valido de elementos netamente occidentales. Basándose en su gran poder imaginativo ha usado: una flauta o flautín, clarinete o saxofón, trompeta, acordeón, piano y percusión. Con estos pocos instrumentos, más el narrador y los cantantes, nos conduce por el sendero único que la obra de Brecht requiere. Jamás su música nos produce cansancio. Por el contrario, nos sorprende por su variedad de ritmo y colorido, y nos ayuda, en forma feliz, a compenetrarnos de aquel maravilloso mundo brechtiano, ese mundo lleno de sentido humano y de verdad, esa verdad que nos hace abrir los ojos ante la realidad, realidad que estamos viendo y sintiendo, sin poder negarla⁹.

De este relato llaman la atención varias ideas. En primer lugar es interesante el paralelo entre las biografías de ambos músicos. Carvajal destaca la capacidad de Dessau de abordar “todas las ramas del arte musical”, algo que ambos comparten: son intérpretes, compositores y directores de orquesta. Luego destaca que las tres obras de Brecht presentadas hasta ese momento en Chile han sido realizadas por el ITUCH, y aunque no lo menciona, sabemos que todas han sido dirigidas por él en el ámbito musical.

En cuanto a la descripción de la música destaca que ésta logra conducir la obra con pocos instrumentos, que es una de las dificultades, como se señala anteriormente, a las que se enfrenta muchas veces el músico de teatro. Finalmente resulta sugestiva la descripción de lo que llama el “maravilloso mundo brechtiano”.

⁹ Programa de mano de *El círculo de tiza caucasiano*, 1963.

A fines de 1963, el compositor vuelve a grabar la música de *La muerte de un vendedor*, a petición del Teatro Universitario de Concepción para una nueva versión de la obra, esta vez con dirección de Pedro Mortheiru. Aunque no comenta sobre los aspectos musicales, el investigador Adolfo Albornoz señala:

*La muerte de un vendedor viajero*¹⁰ se encumbraría entre los principales logros escénicos del Teatro Universitario de Concepción en toda su historia, brillando con luces propias especialmente el despliegue actoral de Vicente Santa María, Brisolia Herrera y Nelson Villagra, a quien por este trabajo el Círculo de Críticos de Arte otorgó el Premio de la Crítica 1963 al Mejor Actor del Año (Contreras *et. al.*, 2003: 460).

Al año siguiente, con el ITUCH compone la música para *La estación de la viuda*, de Eugène Labiche, bajo la dirección de Pedro Orthous. Según la revista *Ecran*: “Este fue el vodevil elegido por el ITUCH hace algunos meses para iniciar sus estrenos en los sindicatos¹¹. Fue una acertada elección porque los obreros se entretuvieron realmente con la pieza. [...] Resulta discutible si la obra necesitaba de tanta canción, pero en todo caso la música de Héctor Carvajal es correcta” (1734, 21 abril 1964, 46).

Luego de este montaje, vuelve a Concepción para componer la música de *Ayayema*, de María Asunción Requena, dirigida por Raúl Rivera en el TUC. De acuerdo al análisis de prensa y, tal como sucede en la mayoría de los casos: “En relación a la música incidental, los criterios de evaluación no fueron explicitados. Exeter destacó su ‘calidad’ y Lefebvre se lamentó por ‘la pobreza musical, el capítulo más insípido de la función’” (Contreras *et.al.*,

¹⁰ *Death of a Salesman*, el título original de la obra, ha sido traducido de diversas formas. En este caso se incluye la palabra *viajero*, sin embargo corresponde a la misma pieza.

¹¹ Una importante iniciativa de extensión del ITUCH fue justamente la realización de estrenos en sindicatos.

2003: 202). En 1966, gracias a un convenio entre las universidades de Chile y California, el director teatral estadounidense William Oliver encabeza la realización de *Marat-Sade*, de Peter Weiss que cuenta además con un gran equipo de trabajo:

El director de movimiento era Patricio Bunster, el de actuación era Víctor Jara, y el de música era Héctor Carvajal. Era una música bien complicada y la traducción bastante buena. Trabajábamos en grupos aparte porque todo eso no se podía hacer en horarios normales de ensayos, aprenderse esas canciones complicadas, era en reuniones aparte, de música (Sieveking, 2013).

Carvajal nuevamente asume la dirección musical, realizando los arreglos y adaptaciones de la música original que pertenece al estadounidense Richard Peaslee. El espectáculo alcanza un gran éxito y sobre todo llama la atención su puesta en escena muy renovadora respecto a lo que venía haciendo el Teatro Experimental. Según la revista *Ecran*:

La escenografía de Sergio Zapata, el vestuario de Bruna Contreras, la iluminación de Víctor Segura, la coreografía de Patricio Bunster y la dirección musical de Héctor Carvajal, fueron factores decisivos en el éxito de este espectáculo, sin lugar a dudas lo mejor que se ha visto en nuestros escenarios en los últimos tiempos (1870, 6 diciembre 1966, 25).

Una de las particularidades del montaje es que contaba con un coro que intervenía cantando como un personaje más. Según el testimonio de una de las participantes, la actriz Kerry Keller:

Trabajé, naturalmente, más de lo que me hubiese correspondido si fuera éste un personaje aparte. Pienso que sin el apoyo extraordinario del director musical Héctor Carvajal, todo habría sido más difícil y menos interesante. Fue necesario hermanar experiencias, aunar voces; esto es, crear el personaje colectivo, el equipo de cantantes (*Ecran* 1895, 30 mayo 1967, 31).

Al año siguiente, el teatro ICTUS convoca al compositor para trabajar en su espectáculo *Libertad, libertad*¹², de los brasileños Millôr Fernandes y Flávio Rangel, dirigido por Claudio di Girolamo. Una escenografía mínima formaba un escenario circular. En cuanto a las actuaciones, el grupo buscaba un punto medio entre la personalidad de los propios actores y la de los múltiples personajes históricos que debían representar. En palabras de Nissim Sharim, uno de los actores: “Una forma que permitiera conservar la impresión, la personalidad del actor mismo, lanzado a la caracterización de Hitler, Sócrates, Marco Antonio, etc.” (*Ecran* 1886, 28 marzo 1967, 24). En esa misma lógica, Di Girolamo señalaba que buscaron en el ámbito musical

Que los parlamentos cantados también estuviesen a medio camino entre el teatro y lo musical. En este sentido, la colaboración de Héctor Carvajal ha sido determinante. El es un experto en este tipo de experiencias. Lo es a través de sus trabajos brechtianos con el ITUCH y de su labor para “Marat Sade”. Sabe cómo hacer cantar a una actriz y cómo integrar este elemento musical a la obra escénica. El mismo arregló la música, la orquestó, acomodó el ritmo brasileño a las posibilidades del actor local, más limitado respecto a la obra por razones de distanciamiento intelectual (*Ecran* 1886, 28 marzo 1967, 24).

El testimonio de Di Girolamo nos permite conocer el grado de prestigio que había alcanzado Carvajal en cuanto a su capacidad como músico de teatro. Su trabajo, tanto en las obras de Brecht como en otros espectáculos, le permite conocer de manera clara las necesidades musicales del teatro, enfrentar las dificultades y lograr resultados de buena calidad. Paralelamente, el ITUCH preparaba la obra *El rehén* del irlandés Bertrand Behan.

¹² Adaptación de *Liberdade, liberdade*. Este espectáculo había sido estrenado en el año 1965 en Rio de Janeiro, Brasil. Al año siguiente, a partir de grabaciones en vivo en dos de las funciones, fue editado un disco con la música de la obra.

En esta ocasión, Carvajal realizó arreglos de canciones populares irlandesas que fueron interpretadas por los actores. De hecho en el mismo testimonio antes señalado, la actriz Kerry Keller cuenta que interpretaba cinco canciones de corte “folklórico vernacular” (*Ecran* 1895, 30 mayo 1967, 31).

Ésta fue la última colaboración del músico en el teatro. Se retiró abruptamente no solo de la actividad músico-teatral sino de todas sus labores musicales por razones personales. Posteriormente se dedicó a la radiodifusión. Fue propietario de la emisora Splendid, una de las pioneras en la transmisión de música docta en nuestro país.

Soy músico antes que nada

Héctor Carvajal es uno de los músicos más importantes para el teatro de los años 50 y 60. Como hemos visto en las páginas anteriores su labor no se limitó a la composición sino que abordó los diferentes aspectos de la labor músico-teatral. Destacó particularmente en la dirección musical, realizando arreglos, adaptando composiciones y asistiendo a los actores cuando éstos debían cantar. Entre 1958 y 1959 un gran conflicto en la Orquesta Sinfónica de Chile, terminó con la salida de Carvajal que oficiaba de director. En ese momento encuentra una suerte de refugio en el teatro y su actividad en este ámbito se intensifica. Aun así, todo indica que el teatro para él no era simplemente un espacio laboral sino un lugar de aprendizaje y conocimiento del arte. Este testimonio de fines de los años 50 nos muestra hasta qué punto el teatro influía en él:

Soy músico antes que nada, por eso estimo que debo conocer y hacer toda clase de música. Un director de orquesta debe ceñirse a la partitura, pero al mismo tiempo crear. Una partitura es como los parlamentos de una obra de teatro: una frase es posible decirla de

mil maneras. Un director teatral puede variar el contenido intensificando ciertos matices o rodeándola de determinada atmósfera: en fin, tiene varios recursos para imponer su sensibilidad, igual sucede en la música (*Ecran*, 1441, 9 septiembre 1958, 14).

Esta capacidad de vinculación entre las artes es sin duda fruto de su experiencia en el teatro. Pero sus labores en este ámbito no estuvieron exentas de dificultades. Una de las que más destaca es la escasez de recursos económicos que se traduce en la obligación de componer para un número reducido de músicos. En el año 1950, luego de haber trabajado en sus tres primeros montajes, señalaba éste y otros problemas:

He tenido que recurrir a la ayuda de once o doce intérpretes, en circunstancias de que necesitaba punto menos que una orquesta completa. La grabación de discos de mi música ha sido bastante defectuosa, lo cual ha restado la perfección que deseaba. La instalación de altoparlantes en la sala de espectáculos es algo aparte que no abordaré¹³.

En relación a las dificultades técnicas, los problemas de Carvajal en el Teatro Municipal son similares a los que enfrenta algunos años más tarde el compositor Celso Garrido-Lecca en el Teatro Antonio Varas, quien además de sus servicios como sonidista, le arrendaba equipamiento sonoro al Teatro, cuestión que confirma la precariedad que existía en esta sala. Por otra parte, la escasez de recursos económicos para contratar intérpretes será la tónica del trabajo músico-teatral de toda época. Carvajal grafica la situación de la siguiente manera:

El Director con su poder de sugestión y enamorado de la obra que dirigirá, comienza a exponerle al músico lo que él necesitaría para su obra. En la mente del músico, empiezan a sonar trompetas, timbales

¹³ Entrevista a Héctor Carvajal realizada por el periodista Jorge Onfray, 1950. En archivo personal de Héctor Carvajal.

y toda clase de instrumentos. De pronto y más bien dicho, bruscamente los dos vuelven a la realidad, realidad cruel de ser un país pobre: “El presupuesto es limitado y no podrán usarse ni trompetas ni timbales”. ¡Tendremos que reducirnos a un conjunto de diez músicos! He aquí que nos estrellamos con uno de los primeros y principales obstáculos: ¡Hacer sonar un pequeño conjunto como una gran orquesta, es mucho más difícil que componer para una gran orquesta! Pero la verdad es que hay que hacer las cosas y nos sometemos al famoso presupuesto (1966: 135).

Aun así, conjuntos de 10 o más músicos serán la excepción en la creación músico-teatral de esos años, que más bien se limitan a formatos como el quinteto de vientos, piano y cuerdas o incluso guitarra o piano solo. En un plano más general, en cuanto a la concepción del compositor respecto de la música para el teatro, éste plantea:

Escribir música para Teatro, es sin duda una especialización, y hay diferentes maneras de hacerla. En mi caso personal trato siempre de que la música tenga unidad, para que pueda servir de una fuerte amarra de toda la obra. En lo posible, busco un tema generador, del cual se desprendan los otros. Los diferentes temas que llego a emplear, podrán ser diferentes entre sí, pero no extraños entre ellos. Deberán seguir el mismo camino que el autor dio a la obra. Los personajes podrán ser diferentes, pero lo que hizo uno, es la consecuencia de lo que hizo el otro. De esta manera, se va tejiendo la trama total, para llegar a un desenlace final (1966: 136).

Esta y otras reflexiones del compositor, dejan ver una clara conciencia de las posibilidades de la música en la escena. Su presencia en el mundo del teatro es bastante intensa y significativa. Aunque lamentablemente otras circunstancias lo alejaron de la música, la figura de Héctor Carvajal resulta fundamental para entender el desarrollo de actividad músico-teatral en Chile.

A comienzos de la década de 1950, el joven compositor peruano Celso Garrido-Lecca llega a Chile gracias a una beca para estudiar composición en el Conservatorio. Luego de realizados sus estudios decide quedarse y tomar clases particulares con Domingo Santa Cruz y Fré Focke.

Un par de años más tarde Garrido-Lecca se convertiría de un modo completamente azaroso en el primer músico estable del teatro contemporáneo chileno¹. El compositor llega a trabajar como sonidista al Teatro Experimental en el año 1954. Luego de participar en algunos montajes exclusivamente en labores de sonido y asesoría musical, dada la necesidad de un compositor, el director Pedro Orthous le solicita que elabore algunas piezas para la obra *La violación de Lucrecia* estrenada en 1955. De este modo Garrido-Lecca viene a fundar un nuevo cargo en el Teatro Experimental que luego será ocupado por el compositor Sergio Ortega. Este rol fusiona las labores de sonidista con las del compositor y arreglador, evidenciando la precariedad que obliga al músico a cumplir múltiples funciones para poder llevar a cabo los propósitos del montaje. 60 años después, Garrido-Lecca recuerda su ingreso al Teatro Experimental de la siguiente manera:

Yo entré porque tenía algún contacto con ellos y me llamaron para ser sonidista. Entré como sonidista, no como compositor y ahí se presentó la ocasión. Pedro Orthous estaba montando *La violación de Lucrecia*, una obra de André Obey, que es un francés bastante demodé. La obra era para dos narradores, no era muy interesante. Entonces [Orthous] quiso ponerle cierta música. Quería que el narrador tuviera un acompañamiento musical entonces se hizo esta

¹ Entendido como el periodo que comienza con la fundación del Teatro Experimental en 1941.

música que obviamente era pobrísima porque no había recursos. La hice en ese momento para arpa, flauta y no sé... otro instrumento (2013).

En una entrevista del año 1955, semanas antes del estreno de esta obra, el compositor comentó acerca de la música para teatro y contó algunos detalles de su participación en el montaje:

Poca preocupación se observa todavía, en el teatro chileno, por la música y el sonido. Claro que yo, como especialista, a lo mejor exagero mi interés en ese sentido. Para “La violación de Lucrecia”, que por su carácter abstracto –y no histórico, a pesar del tema–, precisa de efectos sonoros o musicales, pensamos con Orthous, originalmente en incorporarle música “concreta” (*Ecran* 1289, 4 de octubre 1955, 14-15).

Sin embargo, esta opción fue posteriormente descartada dado que no contaban con el equipamiento necesario para una realización de ese tipo. Optaron finalmente por una música incidental más tradicional. “Como quise acentuar el carácter oriental de la obra recurrí sólo a instrumentos de percusión: timbre, pandereta, gongs, tambores, etc., utilizando prácticamente todos los que existen. Para algunos momentos especiales recurro también a cello, arpa y oboe” (*Ecran* 1289, 4 de octubre 1955, 14-15). Pero, de acuerdo al testimonio del compositor, la música no solamente se limitó a acompañar la acción, sino que adquirió en determinados momentos un carácter más protagónico. Destaca especialmente una escena en que el personaje de Tarquino avanza “casi en pantomima” hacia el lecho de Lucrecia. “Ahí la música es la protagonista y no el intérprete de modo que se incorpora a la representación teatral en calidad de elemento fundamental. También tienen importancia, y son utilizados como ‘sonido’, los coros de la obra que están a mi cargo” (*Ecran* 1289, 4 de octubre 1955, 14-15). Aunque ésta es la primera música para teatro compuesta por Garrido-Lecca, demuestra gran oficio,

proponiendo varios recursos interesantes. Al cerrar la nota, la periodista describe brevemente al compositor:

A pesar del entusiasmo manifestado en las frases anteriores, Celso Garrido es un muchacho tímido, que disfraza su aguda observación tras un rostro casi impasible. Confiesa que “La violación de Lucrecia” es su primer paso realmente serio por la música teatral, una especialidad que lo fascina. Confía que esta obra despierte un interés creciente por las intervenciones de la música y el sonido en el teatro (*Ecran* 1289, 4 de octubre 1955, 14-15).

La prensa cuestionó la labor del director pero fue elogiosa con la parte musical. De acuerdo con la crítica de la revista *Ecran*, la obra:

Resultó excesivamente fina, sin fibra humana. Rara vez emocionó o impresionó. La realización parecía divorciada de la tragedia. Esta separación se hizo evidente en la música incidental compuesta por Celso Garrido, que resultó apasionada, con ritmo rico en calor y llena de imágenes. El compositor comprendió mejor el tono de la obra que el director (1289, 4 de octubre 1955, 14-15).

El positivo resultado de esta colaboración ayudó a que se considerara a Garrido-Lecca para nuevos montajes en el Teatro Experimental. Al año siguiente, participó en la realización de *Un caso interesante* de Dino Buzzati, dirigida por Eugenio Guzmán. Poco antes del estreno, éste señaló:

Tuve que poner músculo, sangre y carne a la obra. Y en esta tarea he tenido dos aliados formidables: Ricardo Moreno, el escenógrafo, y Celso Garrido-Lecca, autor de la música de fondo. Los tres estamos trabajando desde hace mucho tiempo, proponiendo ideas, realizando, corrigiendo y creando (*Ecran* 1316, 10 abril 56, 14).

Llama la atención el comentario de Eugenio Guzmán pues, lejos de mostrar una imagen de director que crea la totalidad del espectáculo, presenta el trabajo realizado como una labor

colectiva. En cuanto a lo musical, de acuerdo con el relato del compositor:

Era música atonal, por la temática de la obra. Es bastante terrible en cuanto temática: van bajando de piso los enfermos porque se van muriendo, y llegan al primer piso cuando ya se mueren. Entonces el proceso terrible es cómo va pasando la historia de uno de los enfermos. La obra era bastante expresionista entonces pensé buscar un material que me sirvió de paso para la primera sinfonía (Garrido-Lecca, 2013).

Efectivamente, el primer movimiento de la Sinfonía I (1960) de Garrido-Lecca, se construye a partir de la orquestación de la música de *Un caso interesante*. El inicio es una especie de atmósfera, bastante oscura, tal como menciona el compositor, que se rompe de pronto por el cambio brusco de dinámica de los instrumentos².

Posteriormente, durante ese mismo 1956, realizó la composición de la música de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca. Si bien no hay comentarios sobre la música, la prensa destacó que: “la representación del Teatro Experimental contribuyó a dignificar los méritos de “El alcalde”. Jorge Lillo, el director, condujo la pieza en un terreno de sobriedad y justeza, armonizándola en un perfecto equilibrio que oscila entre la acción teatral y la emoción estética pura” (*Ecran* 1334, 14 agosto 1956, 12).

En 1957 compone para guitarra sola, la música de *Mama Rosa* de Fernando Debesa, interpretada por el guitarrista Luis López. Más adelante, ese mismo año, bajo la dirección de Eugenio Guzmán, compone la música para *Baile de ladrones* de Jean Anouilh³. La prensa elogió el trabajo del Teatro Experimental,

² La música de esta obra puede ser escuchada en la Mediateca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

³ Según el programa de la obra la música fue grabada en Estudios Odeón S.A. ejecutada por Juan Correa, clarinete; Emilio Donatucci, fagot; Miguel Buller, trompetista; Juan Lucero, trombón; Lisselotte Hahn, violín; Ramón

tanto de la dirección como del elenco, aunque cuestionó la calidad de la dramaturgia. De hecho resumió el espectáculo como “una magnífica realización para una obra mediocre” (*Ecran* 1395, 15 octubre 1957, 11). En cuanto a la labor de Garrido-Lecca señala en forma escueta: “excelente la música” (*Ecran* 1395, 15 octubre 1957, 11). Según el compositor:

Una que se hizo bastante bien fue el *Baile de ladrones*, de Jean Anouilh. Esa es una obra bastante elaborada desde el punto de vista del trabajo de adecuación de la música al texto, al sentido de la obra, porque era un tipo de comedia. Tomando ciertas formas, como por ejemplo un tango, un galop. [...] quizás es la obra más elaborada (Garrido-Lecca, 2013).

Musicalmente resulta llamativa la incorporación de un acordeón al conjunto, formado por vientos y cuerdas de orquesta. Este instrumento le da un carácter lúdico y vinculado con formas de la música popular. Luego en 1958 realizó dos montajes con el director estadounidense Frank MacMullan. Primero fue *El ángel que nos mira*⁴ de Thomas Wolfe en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y luego *La fierecilla domada* de William Shakespeare para el Teatro Experimental.

De modo similar a lo realizado con *Un caso interesante*, el compositor rescata años más tarde algunas de las piezas compuestas para *El ángel que nos mira* y las presenta fuera del contexto teatral con el nombre de *Suite Música para Teatro*⁵. Incluso gana un concurso de composición realizado por el Instituto de Extensión Musical en el año 1968 con esta obra. Por otra parte,

Bignón, contrabajo; Uldaricio Oñate, percusión; Esteban Carakay, acordeón. Dirección de Celso Garrido-Lecca.

⁴ Según el programa de *El ángel que nos mira*: “La música fue grabada por el Quinteto de Vientos ‘Chile’, integrado por: L. Arriagada, A. Clavero, R. Valenzuela, H. Salinas y E. Donatucci”.

⁵ Esta Suite interpretada en múltiples ocasiones, ha sido además grabada en Chile por el Quinteto de Vientos Proarte en el año 1992 y en Perú por el Quinteto Elegua en 2007.

la crítica elogió la realización de *La fierecilla domada* del Teatro Experimental, destacando entre otros aspectos, el musical: “Como espectáculo, ‘La fierecilla domada’ dispone de todos los elementos para proporcionar alegría y satisfacción. De indiscutible belleza, bien condimentada por la escenografía, los efectos de luces y la bella música incidental” (*Ecran* 1453, 2 de diciembre 1958, 15).

Durante los años siguientes, Garrido-Lecca no compuso música para otros espectáculos. Luego de crear su primera Sinfonía en 1960, ganó una beca para realizar estudios en Nueva York y siguió trabajando arduamente en labores de composición. En 1965 fue contratado como profesor de composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, cargo que desempeñaría hasta el Golpe de Estado en 1973.

Fue recién en el año 1969 que Garrido-Lecca volvió al teatro, gracias a la invitación que le hizo Víctor Jara para escribir la música de *Antígona* de Sófocles, en la adaptación de Bertolt Brecht para el Teatro de la Universidad Católica. El compositor valora particularmente esta experiencia pues no solo conocía a Víctor Jara desde que éste era alumno de la Escuela de Teatro, sino que les unía una gran amistad.

Antígona fue bastante hablada con Víctor, el aspecto musical casi como un aspecto narrativo con música de fondo. Había un trabajo de ver el tiempo que duraba tal narración con la actriz o con el actor. Esa quizás es la obra más elaborada en el sentido de un trabajo común. Sí, porque antes simplemente el director de teatro le daba la obra a uno y le decía: –léela y [dime] qué piensas. Preséntame el proyecto– (Garrido-Lecca, 2013).

Hay una diferencia fundamental entre este espectáculo y los otros en los que participó el compositor: Víctor Jara era músico y tenía una inquietud por el aspecto sonoro de los espectáculos que dirigía. Esto se tradujo en el caso de *Antígona* tanto en un interés por la utilización de música incidental como en la incorporación

de elementos extramusicales que contribuyeran al universo sonoro del montaje.

El único elemento escenográfico era una gran reja de metal que estaba al fondo del escenario. Por ahí, los actores trepaban o se colgaban. Estaba dispuesta de tal forma, que cuando era tocada, chocaba con la pared posterior, produciéndose un sonido característico. Esto fue utilizado por Víctor para darle una musicalidad muy propia al espectáculo. Jaime Vadell usa el término “montaje percutivo”, para referirse a *Antígona*. Ana Reeves entraba a escena arrastrando una gruesa cadena “que compramos con Víctor en la ferretería de la esquina. Hacía un sonido muy especial, que aportaba al dramatismo de la obra”. Además, como ya era característico en sus direcciones, le daba mucha importancia a los silencios dentro del armado acústico. Los sonidos (tanto corporales y guturales como de percusión) y los silencios, sumados a la musicalidad misma de un texto lleno de coros, hacen que el calificativo para esta puesta en escena de “pequeña sinfonía”, según Ana Reeves, no sea disparatado (Sepúlveda, 2001: 154).

Probablemente esta experiencia motiva a Garrido-Lecca a participar de un proyecto que, si bien no es teatral, condensa esta inquietud por la interacción entre aspectos escénicos y musicales: el ballet *Los siete estados*. Dirigida por el coreógrafo Patricio Bunter y con la participación de Víctor Jara, Isabel Parra, los grupos Inti-Illimani, Los Blops, y la Orquesta Sinfónica de Chile.

Era un proyecto tremendamente ambicioso y muy entusiasmante. Las grabaciones se realizaban en la Sala La Reforma (hoy Isidora Zegers) los ensayos con orquesta en el teatro del IEM y los ensayos nuestros con Celso en casa de Víctor o en el garage de Inti-Illimani. Los Siete Estados acompañaron todo el período de la UP, se grabó más de una hora de música, pero nunca se completó la obra (Coulón, 2011: 59).

La magnitud de este trabajo, además de la gran cantidad de personas que integraban el equipo, fueron condiciones que

dificultaron el avance del montaje que finalmente quedó inconcluso. Luego del Golpe de Estado, Garrido-Lecca volvió al Perú y prácticamente no continuó trabajando en teatro. Sin embargo, el proyecto *Los siete estados* es un testimonio del interés de muchos artistas de ese momento por trabajar unidos en la búsqueda de nuevas formas.

Sonidista, arreglador y compositor

Tal como se señala anteriormente, Garrido-Lecca llegó al Teatro Experimental en calidad de sonidista. Si bien en ese momento sus conocimientos relativos a esa disciplina eran muy elementales, la necesidad de trabajar le ayudaba a desarrollar habilidades. Contaba además con un equipo de sonido que arrendaba al Teatro que le permitía obtener un ingreso económico extra.

Llevaba mi equipo y ponía música, la que hubiera. Como fue por ejemplo esta obra que tuvo mucho éxito, fue una de las primeras obras del Teatro Experimental en ese tiempo: *Fuenteovejuna*. Yo entré posteriormente a esta obra, me tocó más que nada como sonidista, poner algunos sonidos que había (Garrido-Lecca, 2013).

Otra de las labores que desempeñaba eran las asesorías musicales, que consistían en seleccionar músicas preexistentes para incluir en la obra, por ejemplo en *Doña Rosita, la soltera* del año 1954, dirigida por Pedro Mortheiru. En otras ocasiones se requerían arreglos de música ya compuesta, para adaptarla a grupos más pequeños: “Muchas veces me tocaba esa labor de adecuar a los conjuntos chilenos la obra. Era parte de mi labor también, [...] reduciendo la partitura, ese tipo de cosas, para las funciones. Porque no había mucho dinero entonces no se podía contratar a toda la orquesta (Garrido-Lecca, 2013).

Una de estas obras que requería arreglos musicales fue *El sombrero de paja de Italia* del francés Eugène Labiche, estrenada por el Teatro Experimental en 1956. Según el recuerdo de Alejandro Sieveking: “Era musical, era un vodevil y los vodeviles tienen canciones. Celso Garrido estaba en la dirección musical y era complicadísimo, era bien complicada la verdad porque eran muchas canciones y tienen que ser canciones que los actores puedan cantar” (2013).

El fundador

Si bien la producción de Garrido-Lecca en el ámbito músico-teatral no es muy extensa, su trabajo resulta significativo por varias razones: Por un lado, el hecho de inaugurar una forma de trabajo que hasta ese momento no existía: La figura del músico del teatro, que no había tenido lugar en los años anteriores. Algunos compositores habían sido contratados para montajes específicos pero Garrido-Lecca se convierte en el músico estable.

Por otra parte, es interesante constatar que la labor desempeñada por el compositor como miembro estable del Teatro Experimental, tiene una continuidad cuando éste se retira, pues Sergio Ortega asume su cargo. De algún modo Garrido-Lecca instala la necesidad de contar con una persona encargada no sólo de la parte técnica del sonido sino con un compositor.

Otra continuidad importante es la que se genera a partir de su relación con Víctor Jara. La amistad que éste tuvo con Garrido-Lecca se estableció inicialmente en el plano teatral cuando Jara era aún estudiante de la Escuela de Teatro. Posteriormente, cuando ya era un director teatral reconocido y un músico con una importante trayectoria, invitó a Garrido-Lecca a componer la música para *Antígona*. No es extraño suponer que el compositor significó una influencia y un referente para Jara en cuanto a la actividad musical en general y músico-teatral particularmente.

Otro aspecto importante en la labor de Garrido-Lecca tiene relación con su propuesta estética. Si bien el compositor ha afirmado en más de una ocasión que en el teatro componía la música por encargo, más allá de sus preferencias personales, podemos ver en sus creaciones una inquietud por incorporar elementos novedosos. En su primera experiencia músico-teatral intentó incorporar música concreta y aunque finalmente desistió pues carecía de los recursos tecnológicos para llevar a cabo su idea, el uso de máquinas y sonidos procesados lo llevó a cabo en *Los siete estados*.

Sumado a lo anterior, observamos que pese a mantener en algunos casos una propuesta musical de carácter tonal, en la obra *Un caso interesante* propone una sonoridad disonante, atonal, además de una búsqueda tímbrica muy particular para el teatro mediante el uso de percusiones que resulta atractiva y original en cualquier época, pero sobre todo en el momento en que se realizó.

Finalmente, en una perspectiva más general, podemos ver que el compositor es pionero en lo que muchos años después será una de las vetas del desarrollo músico-teatral: la figura del músico que compone, graba y además realiza labores de sonido. Este músico multifacético que resuelve todas las partes del proceso músico-teatral será lo que en los años siguientes llamaremos el músico *solista*⁶.

⁶ "Su actividad ha estado asociada principalmente a la música grabada. Se caracterizan por el uso de recursos tecnológicos como sintetizadores, teclados, instrumentos virtuales, computadores y toda clase de herramientas que les permitan elaborar en forma personal, un diseño sonoro para cada montaje. En estas búsquedas han desarrollado diferentes lenguajes, utilizando samplers, procesando sonidos, mezclando instrumentos reales e instrumentos de síntesis" (Farías, 2012: 77).

La obra musical de Luis Advis se encuentra íntimamente ligada al teatro. Es probablemente el compositor más prolífico de todos los que integran este libro. Su vínculo con la actividad teatral comienza temprano, mientras estudiaba Derecho en la Universidad de Chile, cuando compone la música para la obra infantil *La princesa Panchita* del dramaturgo Jaime Silva en 1958. Casi 50 años después, a propósito del fallecimiento de Advis, Silva recordaba cómo se inició la dupla que los llevó a trabajar juntos en la realización de 15 espectáculos.

Luis, hizo su primer trabajo para el teatro conmigo, escribió su primera partitura para la escena para un texto mío. Hace 50 años, medio siglo, fui a su casa, a su departamento de la Avenida Bulnes, con un modesto texto infantil bajo el brazo, a tratar de pedirle que le pusiera música. Se lo empecé a leer y Luis prendió un cigarro y se distrajo un poco, finalmente se concentró y compuso una partitura fulgurante. Era de cuecas, de rondas infantiles, de tonadas, pero con una resonancia straussiana que es la característica de su periodo juvenil. Es muy marcada esta resonancia de Richard Strauss (2005: 127).

La aproximación de Advis a este mundo de tonadas y cuecas no fue del todo sencilla. Sus intereses en esos años estaban totalmente centrados en la música docta. Sin embargo se entusiasmó y decidió realizar este primer trabajo que lo vincularía definitivamente al mundo del teatro. Respecto a la música de esta obra:

Se trata de once canciones para solistas y dúos que se intercalan con la acción dramática. La versión original fue grabada con flauta, clarinete, violonchelo y piano. En la obra, Advis incluye nuevas versiones de canciones tradicionales infantiles y una tonada, en la que el compositor utiliza una armonía propia de Schumann, que ya

permite vislumbrar una concepción armónica que más tarde desplegará en sus obras populares (González *et. al.*, 2009: 273).

En los años 80, en uno de los tantos remontajes de *La princesa Panchita*, el director Eugenio Guzmán recordaba el trabajo de Advis de forma graciosa, jugando con el modo de hablar que tenía la misma obra

Quiso la suerte que un estudiante de Leyes, llamado Luis Advis, recién llegado a la capital de su Iquique bien amado, fuese puesto en contacto con el autor para la aventura de ponerlo en escena, con música incidental y canciones “tal como una obra de gente grande, pues mi alma”. Advis, por aquel entonces, no conocía la “campesinería”, al decir de la Mistral; como buen nortino sabía de minas y desiertos, ni una palabra de parvas, ni de trillas, ni vendimias. ¡Para qué hablar de galletas de peón! Su cultura teatral de aquellos años, lo aproximaba más a los Pierrots y Colombinas de la Commedia dell’Arte que a los cuentos con huasos transformados en príncipes (“¡Puchas, qué cosa tan rara y complicada: príncipes hablando como huasos!”, comentó con algunos conocidos). De teatro infantil en su ciudad natal sólo había visto “Pinocho” y había llorado su buen poco con la representación por un Teatro Móvil (precursor del actual Teatro Itinerante) del muy mentado melodrama “La Mujer X”. Cuando le leyó la primera escena de “La princesa Panchita” y le solicitó una tonada, para redondear una situación, se retacó un tanto; pero luego la inocencia, el desamparo y la poesía que emanaban del personaje del Carmelito le terminaron por entusiasmar (Después de todo, la inocencia y la poesía, se dijo a sí mismo, son de cualquier parte) (Guzmán, 1981: 11-12).

Pero *La princesa Panchita* no solo significó el comienzo de un trabajo creativo vinculado al teatro para Advis, sino que además causó un hondo impacto entre quienes presenciaron la obra. El elenco estaba compuesto por jóvenes estudiantes de Teatro de la Universidad de Chile y el montaje, que fue presentado en un festival de la misma escuela, llamó la atención entre sus pares que

se convertirían más adelante en figuras fundamentales del teatro chileno. El actor y dramaturgo Alejandro Sieveking recuerda:

Fui compañero de curso de Jaime Silva en el primer año de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Era el año 1956. Ese año la escuela inició un Festival de alumnos. [...] [El tercer año] el festival se duplicó con la participación de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, Jaime estrenó “La Princesa Panchita”. Fue un impacto no solo en el festival sino en todo Santiago. Era una obra estupenda, el mejor cuento infantil que se haya escrito en Chile, una escenografía y vestuario espectaculares de Fernando Krahn, que estaba estudiando en el mismo curso de Jaime y la música de un joven desconocido, que resultó ser deslumbrante. El músico era Luis Advis (en Arenas, 2012: 29-30).

Sumado a lo anterior, el montaje provocó un interés por el nivel que podía llegar a alcanzar un espectáculo de teatro infantil, que muchas veces es visto como una forma menor, de segundo orden. La calidad de este trabajo motivó a otros creadores a continuar desarrollando espectáculos dirigidos a niños. En el año 1970, la dramaturga y directora Mónica Echeverría, que desarrollaba en ese momento una importante labor en el teatro infantil comentaba:

El grupo ICTUS, que contaba con Jorge Díaz y Claudio di Girolamo, observó el éxito de Jaime Silva con su “Princesa Panchita”. Decidimos entonces impulsar lo nuestro con situaciones chilenas, personajes chilenos, música chilena y para niños chilenos. Así nació “El Sauce Cuentacantando” [...] Continuamos en esta línea y pudimos ofrecer durante tres a cuatro meses cada obra, durante dos años (*El Mercurio*, 29 marzo 1970, 6).

Luego de esta excelente experiencia, Advis comienza a trabajar con varios grupos y compañías como compositor, abriendo una veta creativa que lo acerca a la música popular tanto chilena como internacional. Según señalaba años más tarde “En ese

tiempo yo sólo escuchaba a Wagner y Beethoven, no me interesaba la música chilena. Pero como resultó la obra, llegaron más peticiones, y comencé a hacer mucha música para teatro” (en García, 2004).

Durante los años 60, Advis se consolida en la actividad músico-teatral mediante un trabajo permanente con diversos grupos, entre ellos el ITUCH, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, el ICTUS, la Sociedad de Arte Escénico, el Teatro Callejón, entre muchas otras. En 1962 y 1964, colabora nuevamente con Jaime Silva en el montaje de *Los grillos sordos* y *Las travesuras de don Dionisio*, respectivamente. Luego, en 1966 crea la música de la obra *Perdón, estamos en guerra*, del dramaturgo Sergio Vodanovic, dirigida por Domingo Tessier. Respecto de este montaje, la prensa dijo: “Buen elemento es la música de Luis Advis, compositor cuya sólida base académica le capacita para todo tipo de malabarismos de comedia musical. Excelentes el himno nacional y el cuplé de Sofía” (*Ecran* 1854, 16 agosto 1966, 33). Comentarios como éste, fueron la tónica de la crítica acerca de los montajes en que participó Advis. Se destacaba ya desde mediados de los 60 sus capacidades como músico de teatro y su versatilidad. En 1968, presentó junto a Jaime Silva, un espectáculo de variedades con el Teatro Callejón. Según el propio Advis:

El varieté consta de una serie de canciones de época y, además, dos canciones mías y una de Sergio Ortega. Isabel Gorroño hace de la dueña del cabaret; Roberto Cabrera es el pianista, alumno de la Escuela de Teatro y músico. En la segunda parte se presenta el vodevil “Los Dos Tímidos”, de Labiche, dirigido por Jaime Silva. [...] La música fue compuesta por mí, imitando la de Offenbach y otros. Hay solos, dúos, tríos, coros. Total, 9 canciones y 2 melopeas (*La Nación*, 22 agosto 1968, s/p).

Resulta interesante que Advis incluya una canción de Sergio Ortega, otro de los compositores dedicados con mucho ímpetu

al teatro por esos mismos años. Por otra parte llama la atención que mencione la imitación intencional a la obra de Offenbach¹. Esta misma nota de prensa, da cuenta de la ardua actividad de Silva y Advis durante ese año.

Luis Advis, compositor de numerosa música para teatro, ha estado también muy solicitado. El ITUCH le encargó música de “Comedia de Equivocaciones”; el Teatro de Las Condes, música para “El Verano”, de Wigarten; El ICTUS, la música de las canciones de “Para Saber y Cantar”, cuento infantil de Maité Fernández, de próximo estreno y compuso la música para el teleteatro “La Canción del Ídolo Lusitano”, de Peter Weiss (*La Nación*, 22 agosto 1968, s/p.).

Tal como menciona la nota, Advis colabora con el ICTUS, que en ese momento era la compañía independiente más reconocida en el ambiente teatral chileno. Con un excelente elenco que incluía a María Elena Duvauchelle, Carmen Barros, Jorge Guerra, Héctor Noguera, entre otros. Además participa con el ITUCH en el montaje de *Comedia de equivocaciones* de Shakespeare, con texto traducido y adaptado por Jaime Silva y la dirección de Eugenio Guzmán.

El año 1969 resulta clave para entender lo que se venía desarrollando en el teatro chileno. Obras con contenido social y político, y además con propuestas estéticas novedosas, causaron gran revuelo. Advis participó en dos de estos montajes: *Vietrock* y *Los que van quedando en el camino*. La primera, originalmente estrenada en Estados Unidos por su autora, Megan Terry y con música de Marriane de Pury, es adaptada y dirigida por Víctor Jara para el DETUCH. Luis Advis realiza la adaptación musical y participa en los ensayos enseñando a los actores las canciones

¹ Se refiere a la Ópera *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach, estrenada en 1858. La música de la escena 2 del segundo acto, ha sido posteriormente conocida como la música del can-can, que probablemente fue utilizada por Advis como música de cabaret.

que formaban parte del montaje. Según recuerda la actriz Mónica Carrasco, una de las integrantes del elenco:

Había una mezcla, entre que no se usaba escenografía, no se usaba vestuario, nosotros usábamos nuestros propios cuerpos, se rompía la cuarta pared, era una obra que estaba basada en coreografías y música. Bueno y el tema político. En aquella época que se montó además, aquí en Chile el tema político estaba candente (Carrasco, 2013).

La música de la obra era grabada y en algunos casos acompañaba a los actores como base de las canciones, pero según Carrasco la gran mayoría eran canciones *a capella*. El segundo montaje, *Los que van quedando en el camino*, de la dramaturga Isidora Aguirre, se ensayó mientras aún se daban funciones de *Vietrock*. El director Eugenio Guzmán le encargó música y Advis, en lo que pareciera ser un procedimiento propio de su forma de trabajo, comenzó a componer a partir del texto, cuando los ensayos aún no comenzaban. Finalmente varias de las canciones que escribió no se utilizaron en el montaje, pero fueron utilizadas para la creación más popular del compositor: La *Cantata Santa María de Iquique*. Según recuerda Eduardo Carrasco, integrante de Quilapayún:

A fines de 1968, Advis fue requerido por el Teatro de la Universidad de Chile para escribir la música de escena de la obra de Isidora Aguirre, “Los que van quedando en el camino”. Durante el verano de ese año, el músico no sólo terminó esto, sino que pudo hacer también varios textos alusivos al argumento. Éste tenía que ver con una matanza de campesinos, acaecida en el centro sur cordillerano en 1932. El montaje posterior de la obra no consideró necesaria la inclusión de canciones, aunque entre ellas había dos bastante interesantes. Una de ellas era cantada por una de las protagonistas, una vieja que anunciaba llena de temores y premoniciones, el inminente holocausto; otra, con una hermosa línea melódica, refería la muerte de los hermanos de la mujer, también víctimas del suceso. De estas dos canciones derivaron “Soy obrero pampino”, y

las melodías de las queñas después de “A los hombres de la pampa” (Carrasco, 2003: 150).

El montaje final incluía música incidental compuesta para guitarra y una canción en el final de la obra, cuya letra es una adaptación del discurso de Fidel Castro conocido como “Segunda declaración de La Habana”. Posteriormente, y con ese mismo nombre, el grupo Quilapayún grabó esa canción para su disco *Vivir como él* del año 1971. Ésta grabación, si bien no es propiamente teatral, constituye uno de los escasos registros de música de Luis Advis compuesta para la escena.

El año 1971, colabora con el Taller de Creación Teatral de la Universidad Católica, en el montaje *Paraíso para uno*, bajo la dirección de Eugenio Dittborn. Si bien no existe mucha información respecto a la música de este espectáculo, el periódico *El Siglo* la calificó como “bella” y añadió que “La canción del león alcanza un patético lirismo” (20 septiembre 71, 10). Por otra parte, el periódico *Puro Chile* subrayó que la parte musical “incorporó melodías sencillas pero de honda raigambre popular”. Mientras que, en este mismo medio, el director del montaje destacó la labor de Advis que “con una música simple y lírica, presta el ambiente generalizador” (22 septiembre 1971, 14).

Uno de los trabajos más interesantes para el teatro, es el que realiza en 1972² con el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, nuevamente bajo la dirección de Eugenio Guzmán, en la obra *Chiloé, cielos cubiertos*, de María Asunción Requena. Allí colabora con la folklorista Margot Loyola, que se encarga de las danzas y coreografías. En el programa de la obra

² Este mismo año, Advis compone la música para la película *La tierra Prometida*, del Miguel Littin. Entre el gran equipo de músicos intérpretes destaca el grupo Inti Illimani, Ángel Parra y el Quinteto Hindemith.

puede leerse un texto del propio Advis, en el que narra cómo realizó el proceso de composición de esta música³.

Componer la música de “Chiloé, Cielos Cubiertos”, constituyó para mí una tarea sugerente y enriquecedora. Sugerente, por la motivación que encontré en un texto donde van de la mano las situaciones poéticas y el lirismo de sus versos. Enriquecedora, por el trabajo de investigación que implicó encarar una obra de esta índole, en la que tienen que equilibrarse las líneas del folklore con las de la estilización del mismo, equilibrio solicitado por la variada realidad que se presenta en escena. [...] En ella quise, en la medida de mis posibilidades, entregar un reflejo respetuoso, una referencia honesta, a las grandes pautas direccionales de lo chilote autóctono. En lo que se refiere a los aspectos técnico-estilísticos, opté por conservar los instrumentos más utilizados en la región tales como la Guitarra, el Acordeón, el Violín y el Bombo. Mantuve, además, las formas musicales que constituyen también las típicas danzas propias de la isla o que en ella han adquirido sus modalidades especiales: Refalosa, Nave, Periconas, Vals, Cielito, Cueca y Rin. Tampoco dejé de lado las características más genéricas –y que en esencia consisten en una simplificación de elementos hispánicos– tales como el diatonismo melódico de sus derivaciones melismáticas, arábigas, la sencillez armónica tonal que no excluye por ello las injerencias modales, los detalles rítmicos irregulares, etc. Evitando conscientemente salirme del marco de lo propuesto, puedo decir que la única variante permitida (y que, por supuesto, no encontraremos en la música isleña) corresponde exclusivamente a los factores subconscientes de la creación, importantísimos en este caso, en donde no se ha tratado de hacer un “muestreo” de folklorista ni tampoco imitar paso a paso, segundo a segundo, los moldes originarios⁴.

Es fundamental el valor que Advis le da al texto dramático. Parece ser que allí reside la fuente principal de la que se nutre

³ A lo largo de esta investigación, este documento es el único que he podido encontrar donde Advis se refiere con detención a un proceso creativo músico-teatral.

⁴ Programa de mano de *Chiloé, cielos cubiertos*, 1972.

para realizar la composición. De acuerdo a otros testimonios, como el de la dramaturga Isidora Aguirre, sabemos que Advis comenzaba a componer antes de los ensayos, cuando únicamente contaba con el texto. En este sentido podríamos decir que su actividad músico-teatral está vinculada a un sentido clásico que entiende el teatro como la materialización de un texto que debe ser desentrañado para ser llevado a escena.

Por otro lado es notable el trabajo de investigación de los ritmos, danzas e instrumentos que realiza para la creación de este montaje, pero no como una recreación de formas musicales sino como un sólido punto de partida que permite el desarrollo de una música propia. Es plausible preguntarse en qué medida el texto de Requena, que conjuga la dura realidad de los habitantes de Chiloé con elementos más oníricos, vinculados a la mitología de la isla, le permite a Advis establecer un correlato mediante el tránsito entre la música tradicional y la creación de carácter personal. Años más tarde, Margot Loyola, recordaba al compositor de la siguiente forma:

En 1972 el Teatro de la Universidad de Chile estrena la obra de María Asunción Requena “Chiloé, cielos cubiertos” y ahí conocí tu rigor en el trabajo analítico, largas sesiones estudiando los ritmos y estructura de Periconas, Cielitos, Zambas, Resfalosa, Rin y Cuecas. Cuando esta obra fue presentada en Chiloé, su gente comentó: “¡Esta no es música de Advis! ¡Esta es nuestra música! Estos temas se escuchan hasta hoy por grupos de proyección folklóricos en todo el país (en Arenas, 2012: 144-145).

La prensa tuvo elogiosos comentarios para el montaje y en particular para el trabajo musical. Incluso, entre los numerosos artículos, uno fue dedicado exclusivamente a la labor de Advis.

¿Qué te pareció la música? ¿Y qué me dices del coro? Y la opinión es general. Todos tienen calidad. [...] Luis Advis, el extraordinario maestro que entregó una nueva creación basada en moldes chilotes, y en el máximo de raíces folklóricas, a una obra que está llamada a

constituirse en el éxito de la temporada. Un coro aparece durante la obra. A diferencia de otros que han acompañado otras obras, éste está conformado por actrices y actores del DETUCH. [...] Un aporte valioso a la obra de María Asunción es el coro. Se han unido excelentes voces y temas de mucho valor surgidos de la inspiración de Luis Advis. Un gran aporte y el éxito para un grupo que nació de la lucha diaria que mantiene el teatro chileno (*La Nación*, 31 de octubre 1972, 23).

En septiembre de 1973, El Teatro del Ángel, prepara la obra *La virgen del puño cerrado*, con dirección de Víctor Jara. Luego del Golpe de Estado, el director y músico es asesinado, pero el grupo decide estrenar de todas formas la obra, aunque con el título cambiado. Según el recuerdo de Alejandro Sieveking:

Justo antes del golpe de estado, escribí una obra con canciones y el primer nombre que se me vino a la mente fue el de Advis. Le pasé la obra, conversamos en su departamento que estaba cerca de la calle Ahumada, y pareció que siempre habíamos trabajado juntos. Fue un acuerdo total. La obra se llamaba “La virgen del puño cerrado”, pero vino el golpe, Víctor Jara que iba a dirigirla, fue asesinado por los militares y todo perdió sentido. La obra pasó a llamarse “La virgen de la manito cerrada” y la música fue grabada casi en su totalidad por el propio Lucho. La obra se estrenó, nada podía ser un éxito después de todo lo que había pasado, pero tuvimos mucho público de todas maneras y nuestra última función en el Teatro del Ángel fue escandalosa llantera del público y los actores. Era el final. Nosotros nos íbamos de Chile, sin saber muy bien adónde, aunque ese año gané el Premio de la Crítica por la obra (en Arenas, 2012: 76).

En una entrevista en el marco de esta investigación, Sieveking recordaba la música de la obra señalando que “era una maravilla, esto era pero muy precioso, *La virgen del puño cerrado*, hecha por Lucho, con canciones. Era una obra con canciones muy a lo Brecht” (Sieveking, 2013). Más adelante, a comienzos de 1974, poco antes de partir al exilio a Costa Rica, el mismo grupo estrena la obra *Cama de batalla*.

Antes de irnos montamos una última obra, no en el Teatro del Ángel, la estrenamos en Viña del Mar y luego en el Petropol, el teatro de Enrique Noisvander. La obra tenía una sola canción, un bolero típico, pero debía ser algo desconocido para los espectadores. Volví donde Lucho y, con entusiasmo me dijo que lo haría, pero a la semana siguiente, algo había pasado en esos días, supongo, su entusiasmo ya no era el mismo y me dijo que no podía ni quería hacerlo, que buscara otro músico. La obra se llamaba “Cama de Batalla”, escrita después del golpe, y era una especie de vomito confuso que, creo yo, puede haberlo desalentado (Sieveking en Arenas, 2012: 76-77).

Sieveking recurre finalmente al compositor Vittorio Cintolesi, mientras Advis colabora con una canción para *Ángel, mujer o demonio*, un espectáculo de la compañía de Ana González. Luego de esta breve participación decide instalarse en el sur de Chile, específicamente en la ciudad de Valdivia, invitado por su amigo, el dramaturgo Jaime Silva que en ese momento ejercía como Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral.

Con motivo del XX aniversario de la Universidad, el rector encarga a Silva la creación de una obra inspirada en la colonización alemana de dicha ciudad durante el siglo XIX. Éste suma a Advis al equipo y comienzan a trabajar en lo que sería el *Oratorio escénico 1850*. Según Margarita Poseck, una de las integrantes del elenco:

La idea inicial del Oratorio era que fuera un musical completo. Entonces, yo la primera vez en mi vida que veo a Lucho fue en las siguientes circunstancias: teníamos la audición con él. [...] Entramos al Conservatorio, muertas de miedo si éramos muy chicas. Y empezamos: Lucho en el piano y nosotras [cantando]. Entonces Lucho se pone encima del piano y dice: —No, no, estas niñitas no saben nada, sáquenlas, inventen cualquier cosa, que bailen pero que no canten—. [...] Se fueron haciendo cambios, y se transformó en un Oratorio (2013).

Las circunstancias del teatro en ese momento en Valdivia eran muy adversas. La Escuela de Teatro de la Universidad Austral que había sido fundada en 1970 por el actor Rubén Sotocornil, fue desarticulada luego del Golpe y finalmente cerrada por los militares en 1976. Debido a esto, el elenco de la obra estuvo formado mayoritariamente por jóvenes estudiantes y aficionados. El *Oratorio escénico 1850* fue estrenado el 7 de septiembre de 1974 y tuvo un gran éxito, que lo llevó a diferentes escenarios fuera de Valdivia. Incluso se presentaron en el Teatro Municipal de Santiago, con muy buena crítica:

La unidad de intención sobresale a través de elementos de ópera, vodevil, musical americano, e incluso tira cómica de este oratorio. [...] Por su parte, Luis Advis, quien tiene una trayectoria vastísima como autor de música para teatro y que inició su colaboración en este aspecto hace ya más de 15 años con el dramaturgo Jaime Silva (en la conocidísima comedia musical “La princesa Panchita”), logra en esta pieza que comentamos, trozos de una intensidad emocional de poder evocativo y de nostalgia dentro de una forma musical de gran jerarquía (*La Patria*, 29 noviembre 1974, 45).

Una de las mayores virtudes de este montaje es que la música era interpretada en vivo por el mismo Advis. Sobre esto, Margarita Poseck recuerda: “Teníamos a Lucho al piano, él estaba en vivo. Estaba en un piano de verdad. Teníamos un baterista que era el Chalupa Martínez, que era genial. Él hacía las partes más jocosas. Y claro, la música era en vivo, esa era la gracia que tenía. Tenerla ahí era increíble” (2013). La música del espectáculo parece situarse, en analogía con las ideas de Bertolt Brecht, con una perspectiva propia de los hechos relatados. Según señala el musicólogo José Manuel Izquierdo:

Lo que en el texto aparece solamente como la mención de muchos de los apellidos de las primeras familias alemanas que llegaron, en la música devino con un cambio de perspectiva, casi de narrador: es un coro hablado el que recita contra un bombo estos apellidos,

siendo acompañado por un lamento mapuche en un segundo plano. ¿Quién entonces, anuncia esta llegada, más bien como tragedia? Estos cambios breves de plano, narrador y perspectiva, son una constante en la construcción musical de la pieza, muchas veces de no más de unos segundos (2013).

Al año siguiente, Advis vuelve a trabajar a Santiago componiendo la música para la obra infantil *La fantástica isla de los casi animales*, escrita por Jaime Silva y dirigida por Carlos Graves en el Teatro Nacional Chileno. La prensa elogió muchísimo el espectáculo y destacó la parte musical.

Las canciones surgen, como en las buenas comedias musicales, en los instantes precisos, para dar cauce sentimental a una escena, para apoyar una acción, para representar un personaje. [...] Luis Advis revela en su música y canciones, una madurez también considerable y fue evidente que los actores se plegaron con talento a sus mayores exigencias. [...] Se ofrece al público bastante más que el tema convencional, con toques extraídos de los últimos hits impuestos por los discjockeys y ejecutivos de sellos. Una grabación excelente, una ejecución de calidad y un buen trabajo de los intérpretes, exaltan como debe ser la categoría del trabajo de este compositor nacional que abarca en este caso, todas las gamas de la canción y ofrece buen pie rítmico a la coreografía (*Las Últimas Noticias*, 21 julio 1975, 24).

Luego de este trabajo, Advis acompaña nuevamente a Jaime Silva en Valdivia, para un montaje infantil basado en las leyendas de Chiloé: *El Trauco enamorado*. Sin embargo, a diferencia del *Oratorio*, Advis graba la música.

El Trauco enamorado proviene de una investigación. Nos toman a todos los actores y nos dicen: —se van todos a Chiloé— y a cada uno le asignan una tarea. A mí me asignaron la tarea de tomar fotografías, de todas las cosas típicas, las mujeres y a cosas que se asemejen a los personajes. [...] A mí me da la sensación que Lucho vino muy

poco, yo me acuerdo haberlo visto una vez. Hizo todo en Santiago (Poseck, 2013).

Luego de crear la música para la película *Julio comienza en Julio*, de Silvio Caiozzi en 1976, comienza a trabajar con el actor Tomás Vidiella, que había formado su propia compañía. En julio de 1977 estrenan *Fausto-Shock*, escrita por Jaime Silva. La obra resulta un éxito de taquilla y recibe numerosos elogios de la prensa. Según el diario *Las Últimas Noticias*:

Revive los mejores días de las grandes revistas musicales chilenas que llegaron hasta la década del 30 y cuya principal característica era la unidad que daba un argumento liviano que se desarrollaba en numerosos cuadros, unos repletos de gracia y otros con asomo de melodrama. [...] Buena música la que Luis Advis, con el carácter y la tonalidad de cada época; en todo el conjunto de la revista hay un ambiente musical adecuado y grato. La canción de Margarita Gauthier tiene sutilezas que rememoran alguna sonata de Mozart y junto a la figura de Nerón creí escuchar unos compases del viejo Shimmy “Nerón” de gran prestigio antes del año 1930 (16 julio 1977, 29).

Este uso de la cita parece ser una constante del trabajo músico-teatral de Advis. Vemos como en varias obras alude a piezas específicas de otros compositores. Los objetivos son difíciles de dilucidar sin haber podido presenciar los montajes pero de todos modos amerita constatar su uso como recurso para apelar a otros imaginarios y conectarse con otros espectáculos. Según señaló el propio Advis en el programa, la música fue creada como “una recreación de estilos que va desde el cortesano rococó hasta ciertas manifestaciones expresionistas y jazzísticas de nuestro siglo” (*La Segunda*, 24 junio 1977, 31). Otro de los comentarios de la prensa apuntó: “La música del excelente compositor Luis Advis, adquiere aire marcial para ‘Roma’, *music hall* alegre y estridente para ‘1926’, romanticismo dramático para ‘La Dama de las Camelias’. Está interpretada por orquesta de nueve músicos” (*Paula* 248, 5 julio 1977, 36).

El Teatro Itinerante fue una compañía creada a fines de los años 70 por Eugenio Dittborn. Financiada por el Ministerio de Educación, realizó una importante labor de difusión teatral, presentando espectáculos a lo largo de todo Chile. Advis colaboró con ellos en varios montajes. El primero fue *Romeo y Julieta*, en la traducción de Pablo Neruda⁵, dirigida por Fernando González y con coreografía de un joven Andrés Pérez. Uno de los comentarios de la prensa señaló que “la música incidental, compuesta por Luis Advis, subraya eficazmente los momentos dramáticos y logra efectos conmovedores y, podríamos decir electrizantes, escalofrantes” (*La Tercera*, 24 junio 1978, 27). De la música de esta obra, años después el compositor rescató una de las canciones para incluirla en su sinfonía *Los tres tiempos de América*. De este modo la canción “Romeo desterrado”, quedó convertida en “Un hombre desterrado”⁶.

Al año siguiente, montan *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández. Advis compone la música y Margot Loyola asesora al elenco en las danzas. Sobre este espectáculo, la actriz Mónica Carrasco guarda un recuerdo bastante especial:

Andrés Pérez hacía una coreografía final en *Chañarcillo*, donde mi personaje que era la Carmen, que era la protagonista, se vestía entera de negro, porque había muerto el Suave, su amor, y bailaba una cueca sola. [...] Era evidente que estábamos haciendo una alusión a las mujeres de los detenidos desaparecidos. Uno podía en aquella época hacer esas pequeñas trampas además tomando en cuenta que este era un grupo que financiaba el Ministerio de Educación y que iba a lo largo de todo Chile (2013).

⁵ Que en 1964 había sido estrenada por el ITUCH, bajo la dirección de Eugenio Guzmán y con música de Sergio Ortega.

⁶ Esta pieza puede ser escuchada en el disco *Los tres tiempos de América*, del año 1988. Esta es una grabación íntegra de la Sinfonía, interpretada por el grupo Quilapayún y la cantante española Paloma San Basilio.

Ya en 1980, Advis vuelve a colaborar con Tomás Vidiella, esta vez en el espectáculo *80 Milhojas* con dramaturgia de José Pineda. La crítica no es muy amable con el montaje y cuestiona diversos aspectos. El propio Vidiella comentará que “La música de Luis Advis ayuda maravillosamente al ritmo de vals, jazz, charleston, disco y un Réquiem que, para mi gusto, es lo mejor de todo” (*El Mercurio*, 26 septiembre 1980, D1).

Más adelante, participa nuevamente con el Teatro Itinerante en el montaje de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, con la dirección de Eugenio Guzmán. En relación a la música de la obra, la crítica de espectáculos Yolanda Montecinos escribe:

Luis Advis es realmente un gran talento de la música chilena y en varios planos. Lo es en la composición de temas para la gran música popular como “Nuestro Tiempo”, para la música selecta y también para la que está destinada, como en este caso, para el teatro. Provee de los ritmos, las melodías, el toque de época y el matiz justo de cada medio (*La Nación*, 10 abril 1981, B16).

En 1984, también con el Teatro Itinerante, crea la música de *Toruvio el Ceniciento*, de Lucho Barahona, que había sido montada originalmente en 1972, con música de Vittorio Cintolesi. Según la prensa: “Los actores cantan y bailan con la bella música de Luis Advis, quien incorporó además, una ronda de la poetisa Gabriela Mistral, para dar mayor realce al espectáculo” (*El Mercurio*, 13 abril 1984, C14). Más adelante, en el año 1987, colabora con el director Ramón Griffero para *El Avaro* de Molière. Según la crítica “El director está muy bien apoyado por Luis Advis, compositor capaz de desarrollar la acción y perfil de personajes con sus canciones, diálogos y coros” (*La Nación*, 20 junio 1987, 29).

Ya en 1992, realiza la composición para *La comedia española*, de Jaime Silva, dirigida por Fernando González en el Teatro Nacional Chileno. En la interpretación musical en vivo participaron

Andrés Maupoint en piano y Alejandro Miranda⁷ en teclados y percusiones. El crítico Leopoldo Pulgar destacó: “la música es de Luis Advis, un compositor que sabe resaltar los detalles, que acompaña al texto en sus variantes súbitas (imaginación, humor o seriedad) y ayuda a que la obra se ordene un poco” (*La Tercera*, 19 junio 1992, 10). Mientras que una crítica alabó “la maestría de la música de Advis” (*Las Últimas Noticias*, 17 junio 1992, 32), otra valoró la presencia de “Canciones operetas, cuplés y otras formas coreográficas y musicales [que] enlazan cada cuadro” y presentó a Advis como un “compositor de más de cien montajes teatrales [que] compuso la música de esta obra, realizando tanto adaptaciones como creaciones especiales” (*La Nación* 28 mayo 1992, 35).

Durante los siguientes años, se pierde la pista de la actividad músico-teatral de Advis. Recién en el año 2000 vuelve a figurar en las carteleras a través del montaje de *Chañarcillo* en el Teatro Nacional Chileno, esta vez bajo la dirección de Andrés Pérez. Sin embargo, no colabora activamente sino que sus canciones del montaje de 1979 son reutilizadas. La música fue interpretada en vivo por un grupo de músicos dirigidos por Martín Oyarzún, con piano, batería, guitarra y acordeón. En una entrevista, Andrés Pérez señaló: “Hoy ya es habitual que en las obras ocupen música en vivo, cosa que el Gran Circo Teatro usa en todas sus producciones desde el callejero del 81. Aquí seguimos usando las cinco canciones que compuso Luis Advis para esa versión del 79, más repertorio tradicional” (*El Mercurio*, 1 agosto 2000, s/p).

Al parecer su última participación en el teatro, la realizó con Jaime Silva que escribió y dirigió *Las peregrinas de Concepción* en 2001. La prensa no entrega mayores datos acerca de la música.

⁷ Este montaje será el comienzo de la intensa actividad músico-teatral de Alejandro Miranda. Para mayores detalles sobre su trabajo ver Farías, 2012.

Ha sido principalmente conocido por la creación de la *Cantata Santa María de Iquique*, que es sin duda una obra fundamental de la música chilena. Otros han destacado su actividad como compositor del mundo académico. Sin embargo, a la luz de esta investigación creo que Advis es fundamentalmente un músico de teatro. Es una actividad que realiza durante la mayor parte de su vida, prácticamente sin interrupciones. Se ha dicho en varias reseñas y artículos que habría compuesto música para más de 90 espectáculos teatrales pero, aunque no deja de ser considerable ese nivel de producción, no se trata solamente de un asunto de cantidad sino más bien del profundo interés de Advis por esta área y lo que ella implicó para su desarrollo artístico. En una entrevista del año 2004, el compositor señalaba que en el teatro:

Tú tienes que adaptarte a lo que te piden: puedes hacer música isabelina si es una obra de Shakespeare, una comedia musical estilo Tomás Vidiella... es muy diversa. Entonces me acostumbré a tratar la música desde muchos planos, y eso hace que parezca muy versátil, porque me ha tocado hacer muchas cosas distintas. [...] No es que yo busque ser diverso ni emplear elementos que otros no emplean. Es sólo que lo que vas haciendo te influye, y comienzas a aplicar en tu trabajo elementos que te parecen interesantes. Para mí, esa diversidad ha sido de un valor enorme (en García, 2004)

El teatro le entregó a Advis la posibilidad de adentrarse en mundos musicales que de otra forma probablemente no habría conocido. En ese sentido es válido preguntarse cuán importantes fueron estas experiencias en la creación de la *Cantata Santa María...* que ha sido considerada como una obra que sintetiza el encuentro de la música docta y la popular. Sabemos que esta creación tiene antecedentes músico-teatrales concretos pero no se trata solamente de la reutilización de algunas canciones. Según el testimonio de Eduardo Carrasco:

Otra idea interesante que podría estar presente en la “Cantata” proviene de la inquietud de Advis por crear una obra teatral que tuviera una forma apta para ser presentada en las calles. La idea era escribir un drama que pudiera ser representado por actores que supieran tocar instrumentos y cantar. El objetivo era llevar al teatro hasta un público muy popular en plazas y parques de la ciudad. Este proyecto, discutido con amigos del ambiente teatral, incluía un pregón, que serviría como introducción y que tendría el rol de convocar al auditorio hacia el lugar de la función. Todas estas iniciativas quedarían en el papel, aunque algunas de las ideas se realizarían más tarde en la “Cantata” (2003: 150).

Este relato da cuenta de la inquietud del compositor por el trabajo teatral y la búsqueda de una síntesis entre elementos de la escena y la música. Incluso en algún momento señaló, que lo que más le gustaba de la *Cantata* era su desarrollo dramático (en Arenas, 2012: 40). Esto se vio reflejado no solo en sus obras estrictamente musicales sino en su participación como músico en los espectáculos teatrales.

La presencia de Luis en un montaje no se limitó solamente a componer la música, pues él tenía grandes conocimientos de la estructura dramática y muy clara la visión de los montajes y obras en las cuales trabajó. Rebasaba con creces las tareas de un mero compositor (Silva, 2005: 127).

Por otro lado, la investigadora Eileen Karmy en un profundo estudio acerca de la *Cantata Santa María de Iquique* sugiere que las creaciones músico-teatrales de Advis y de otros compositores como Sergio Ortega, Víctor Jara y Gustavo Becerra, representan antecedentes importantes para la posterior creación de la *Cantata*

Éstas contribuyeron a establecer distintos tipos de relaciones de trabajo musical tanto con Luis Advis como con el grupo Quilapayún, acercándolos a un desarrollo musical que difuminaba los límites establecidos entre lo docto y lo popular, y también éstas fueron

entregando luces sobre la ampliación del formato de la canción (2011: 25).

Otro hecho significativo en cuanto al ámbito músico-teatral, es una desconocida iniciativa que Advis llevó a cabo en Valdivia, en el año 1974, cuando impartió una conferencia acerca de la música para teatro. Mientras trabajaba en la creación del *Oratorio escénico 1850*, presentó, en el marco de una serie de eventos culturales que se realizaban en dicha ciudad, un recorrido por la actividad musical aplicada al teatro que contó incluso con ejemplos representados por la actriz y cantante Malú Gatica y el actor Sergio González. Según anunciaba en ese entonces el periódico *El correo de Valdivia*:

El tema que se desarrollará es el siguiente: a) Breve historia de la Música en el Teatro, desde los tiempos griegos hasta 1600, que marca el origen de la Ópera y por lo tanto la bifurcación del género propiamente teatral; b) Explicación de los diversos géneros dramáticos con música de Vodevil y Zarzuela; c) Sentido de la música en un drama, con música incidental. Se hará una comparación con la música en el cine y d) Ejemplos de la creación de Luis Advis con interpretación de actores-cantantes (28 mayo 1974, 7).

La realización de esta conferencia nos muestra que Advis no solo se interesó por la música aplicada al teatro sino que elaboró reflexiones al respecto. Tanto así que fue capaz de esbozar un recorrido histórico por las diferentes modalidades de la música teatral, compararla con el cine y presentar ejemplos con actores. Ya en el año 1974 tenía una gran claridad de los efectos y las posibilidades de la música aplicada a la escena.

Pese a que no existen registros de esta actividad, el solo hecho de que ésta se haya realizado nos permite entender un poco el valor que Advis le asignaba a este ámbito de la música. Por otra parte, en el año 1980, el compositor escribe un pequeño artículo acerca de la música en el cine que, aunque sabemos consideraba

diferente al trabajo teatral, nos entrega algunas ideas que podríamos fácilmente homologar.

La concepción de la música incidental cinematográfica dependerá, en una absoluta primera instancia, de ciertas realidades vinculadas con las ideas que emergen del guión y con la función que desempeña el director como creador definitivo de esa totalidad que es la obra fílmica. Como punto de partida, el guión presentará, aparte de la estructura de la obra, al menos tres aspectos interrelacionados: por un lado el carácter del filme, que se referirá genéricamente a rasgos trágicos o cómicos, heroicos o intimistas, bélicos o amorosos, realistas o simbólicos, etc.; por otro las situaciones dramáticas vinculadas al asunto o argumento propiamente tal y, finalmente, la premisa (fundamento conceptual, que sirve de unidad, eje o estímulo al despliegue de las secuencias fílmicas. Ya estos elementos serán proveedores de la posibilidad de generar ciertas ideas musicales que, eventualmente, estarán incluidas en la concreción composicional futura (Advis, 1980: 53).

En estas líneas, Advis devela un modo de trabajo más allá de la actividad cinematográfica. Como hemos visto en las páginas anteriores, la importancia del guión aparece como una de las premisas del compositor para el trabajo teatral. Es importante consignar además que al momento de la escritura de este artículo, Advis únicamente había compuesto música para dos películas: *La tierra prometida* (1973) y *Julio comienza en Julio* (1976), mientras que en el ámbito teatral tenía a su haber decenas de espectáculos. No parece errado suponer que sus conocimientos del teatro fueron fuente importante al momento de reflexionar y teorizar acerca de la música incidental. Más adelante, en el artículo, señala que al momento del proceso creativo mismo: “El compositor ya debe entonces estar compenetrado de todas las particularidades relacionadas con personajes, acciones, ambientes y secuencias especiales que requieren de la música como una forma de resaltar la idea fílmica” (Advis, 1980: 55). Finalmente, en una reflexión que puede ser aplicable al teatro, señala que:

Las posibilidades expresivas que ofrece la música de un filme son un factor coadyuvante al valor de éste. Aun cuando el tipo ideal de música incidental es aquel que *parece no escucharse*, ella, de alguna manera, debe incentivar la emocionalidad supuesta en las imágenes dramáticas. Si esto se logra, entonces alabado sea el compositor (Advis, 1980: 55).

Sergio Ortega Alvarado

A fines del año 1958, luego de haber sido alumno del compositor Roberto Falabella, Sergio Ortega ingresó al Conservatorio Nacional como alumno de Gustavo Becerra para estudiar composición. Paralelamente comenzó a presentar sus primeras creaciones. Aunque no hay claridad de cómo llegó a trabajar en teatro, en los años que van desde 1961 hasta 1964 habría compuesto música para una decena de espectáculos de diferentes grupos, compañías jóvenes y exámenes de dirección teatral. Uno de sus primeros trabajos fue con el Conjunto de Arte Dramático del Instituto Pedagógico CADIP en el año 1962. Con ellos monta *A partir de mañana*, bajo la dirección de Antonio Skármeta.

Sergio Ortega colaboró conmigo cuando yo dirigía obras de teatro durante unos tres años más o menos, como director del Teatro CADIP, de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, lo que se llamaba el Pedagógico [...] Y ahí yo monté varias obras. En una de esas obras le pedí a Sergio Ortega que hiciera la música y que compusiera dos canciones. La obra se llamaba *A partir de mañana* y el autor de esa obra, que yo traduje del inglés, es un escritor norteamericano que se llama William Saroyan. Efectivamente Sergio hizo la música. Interesante es que la interpretó durante la presentación Roberto Lecaros, el pianista, con un conjunto, un trío. [...] Una de las canciones estaba interpretada por el poeta Manuel Silva Acevedo. Bonita la conexión porque ahí se juntó un grupete de gente interesante (Skármeta, 2013).

De ese mismo año destaca también su colaboración en la obra de Jaime Silva titulada *La comedia del viudo*. Las canciones que compuso para este montaje fueron interpretadas durante los años siguientes en forma autónoma. Pero el paso que acercará definitivamente a Ortega al teatro es su contratación como

sonidista y compositor en el Teatro Antonio Varas en 1963. Celso Garrido-Lecca dejó el cargo ese año y propuso a Ortega tanto por sus cualidades como compositor como por sus conocimientos sobre los aspectos técnicos del sonido. Allí cumplió un rol muy similar al que había desempeñado Garrido-Lecca: en algunos montajes hacía el sonido de las obras, lanzaba músicas pre-existentes o simplemente sonidos de ambientación. En otros casos componía la música o realizaba arreglos y dirección musical¹. Su primera composición en el Antonio Varas fue para un espectáculo llamado *3 Tennessee Williams*, que estaba compuesto por tres obras en un acto del autor norteamericano, montadas por tres directores y elencos diferentes. Ortega compuso la música de una, llamada *Saludos de Berta* dirigida por Eugenio Guzmán.

Su consolidación como compositor en el Antonio Varas se produce al año siguiente cuando crea la música para *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, en la traducción, especialmente realizada para el ITUCH, de Pablo Neruda. El poeta, en el programa de la obra, escribió:

Romeo y Julieta no es sólo la historia de un amor absoluto sino una cantata contra el odio y la guerra, un doloroso y elevado mensaje por la paz entre los hombres. Lo he traducido con devoción para que las palabras de Shakespeare puedan comunicar a todos, en nuestro idioma, el fuego transparente que arde en ellas sin consumirse, desde hace siglos².

Ortega creó una música que remitía a la época de la acción, que incluía danzas populares, piezas más lentas y solemnes, dos temas cantados por un tenor, y un Kirie³. Contó con una gran

¹ Las grabaciones existentes de música de sus obras muestran la presencia de sonidos de ambientación: caballos, truenos, lluvia, grillos que probablemente el propio Ortega debía conseguir para incluir en la cinta.

² Programa de mano de *Romeo y Julieta*, 1964.

³ El registro completo de esta música puede ser escuchado en la Mediateca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

gama de instrumentos: maderas, bronce, cuerdas, percusión, guitarra, órgano y un cantante. Esta diversidad tanto estilística como timbrística será una constante en la música de todas las obras teatrales del compositor de las cuales se tiene registro.

Al año siguiente, colabora en varios montajes. El primero es *Santa Juana*, de George Bernard Shaw, dirigida por Pedro Orthous en el ITUCH. También participa junto a la Sociedad de Arte Escénico en el montaje de *Ayayema* de María Asunción Requena, presentada en el Teatro Municipal bajo la dirección de Raúl Rivera⁴. Pero el trabajo más significativo de ese año lo constituye la comedia musical *La dama del canasto* de Isidora Aguirre. La autora que años atrás había logrado un gran éxito con *La pérgola de las flores* decide escribir nuevamente un musical. Según recordaba ella misma años después: “Trabajamos en estrecha armonía y colaboración. Sentado él al piano, le iba dictando la letra; y si había que alargar o acortar el verso, yo modificaba mi letrado o él la melodía. Nos divertimos mucho, ya que hay situaciones cómicas en la comedia y en las canciones” (en Jeftanovic, 2009: 223). Ortega compuso una música muy festiva, totalmente en el tono de comedia musical. Propone una diversidad tanto en instrumentos como en géneros, que van desde el vals, hasta una refalosa. Situada a comienzos del siglo XX:

La comedia busca ironizar con la idea del progreso, como queda en evidencia en varias de las canciones que tienen como título emblemas del desarrollo tecnológico y el optimismo del novecientos: “El tren a Valparaíso”, “El aparato volador”, “Can Can” y “La niña del 900”. Ortega propone diversos géneros musicales para contar la historia que, junto con evocar el mundo de inicios de siglo, dan un sello particular al discurso presentado en la obra (González et. al., 2009: 280).

⁴ Esta obra había sido montada y dirigida el año anterior por el mismo Rivera en el Teatro Universitario de Concepción con música de Héctor Carvajal.

El espectáculo fue dirigido por Eugenio Guzmán y presentado en el Teatro de Silvia Piñeiro, actriz que tenía un rol de importancia en la obra. La música fue rápidamente grabada a través del sello Orpal y lanzada al mercado ese mismo año⁵. Según el relato de Guzmán:

“La dama del canasto” es una obra nueva, emparentada sin intención de ocultarlo con el viejo vodevil. El deliberado propósito de Isidora Aguirre en el texto y la letra de las canciones, y el de Sergio Ortega en su partitura musical, ha sido evocar con una visión ágil, viva y risueña, un pasado nacional casi desvanecido donde los acontecimientos, sin apartarse de las características locales, participan de la graciosa suficiencia de la ‘belle époque’ tan envanecida con sus triunfos técnicos y económicos (*Ecran* 1807, 14 septiembre 1965, 39).

La prensa recibió con entusiasmo este trabajo. Se elogió la puesta en escena, la dirección de Guzmán y la música. Según la crítica de espectáculos Yolanda Montecinos: “La música de Sergio Ortega, seria, oportuna, realista en cuanto a posibilidades vocales de los actores-intérpretes, sirve bien a la danza y al canto con un nivel superior al alcanzado en otras experiencias nacionales” (*Ecran* 1803, 17 agosto 1965, 9). La referencia a “las posibilidades vocales” alude a que –como puede apreciarse en la grabación– no todos los actores poseen un buen manejo de la voz cantada. Sin embargo la capacidad de Ortega para componer de acuerdo a las posibilidades de cada uno, le permite sacar partido a todos los actores. En otra de las críticas de la obra se destacaba también la música, en especial la canción “Una niña del 900”, que según la revista *Ecran* fue “una de las canciones más logradas de la obra” (1807, 14 septiembre 1965, 39). Ortega logra un

⁵ Este disco replica el formato de grabación que se utilizó en *La pérgola de las flores*, intercalando pequeños diálogos hablados antes de las canciones, a modo de contextualización de la historia.

gracioso juego entre los personajes: mientras la tía canta en un tono muy lírico y elegante, explicando a su sobrina cómo debe comportarse, ella responde cantando en forma lúdica y con un cambio drástico en la música que pasa a un ritmo acelerado.

Luego de esta positiva experiencia, en 1966 participa también en tres montajes: *Coronación*, basada en la novela de José Donoso, con dirección de Eugenio Guzmán en el ITUCH; *Milagro en el mercado viejo*, de Osvaldo Dragún, dirigida por Gonzalo Palta en el Teatro Universitario de Concepción y *Santa Juana de América* de Andrés Lizárraga con el Teatro de la ciudad de Puerto Montt. Al año siguiente participa en una obra que le brindará reconocimiento y que tendrá un gran alcance para su carrera: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Ésta fue la primera y única aproximación del poeta Pablo Neruda al teatro, que bautizó su texto como una “cantata escénica”. Según el compositor Fernando García:

En “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”, su única obra de teatro, a Neruda aparentemente no le basta el sonido de la palabra. En sus “Agradecimientos y advertencias” que preceden la pieza teatral, se refiere a ella como “cantata”, y esto, porque el poeta le confiere a la música singular importancia, lo que a menudo se evidencia en el transcurso de la obra. Entre estos dos puntos extremos: uno, en que la palabra y la música surgen como un todo, y el otro, en que al texto se le debe agregar música para que alcance su sentido completo, el poeta entrega innumerables soluciones intermedias (Bianchi *et. al.*, 1978: 139).

Tal como propone García, la obra se encuentra en una frontera entre lo musical y lo teatral. Hoy, a la distancia podríamos quizás afirmar que se trataba de una obra teatral con un trabajo musical muy completo, pero en ese momento no había muchas experiencias al respecto. Años después, Ortega recordaba de este modo su relación con Neruda para la creación de este espectáculo:

Yo no estaba solo, sino que yo estaba con gente del ITUCH, el Instituto del Teatro. Entonces resulta que allí existía toda suerte de interrogantes en relación a la posibilidad real de hacer *Murieta* en el teatro. El teatro no tenía la experiencia de hacer una obra musicalizada hasta el extremo de estar en el filo entre la cantata y la obra de teatro. Por lo tanto había que hacer preguntas exploratorias, es decir: ¿Hay gente que cante? ¿Cuánta gente canta? ¿Hasta dónde se puede imaginar por ejemplo un trabajo coral?; porque Neruda decía “tiene que haber muchos coros y cosas”, pero Neruda era Neruda, entonces veía las cosas un poco en una nebulosa brillante que es justamente en la nebulosa donde él vive (Basoalto, 2006).

Como había sido la característica de sus composiciones para el teatro, incorporó una gran diversidad de timbres y géneros. Toda la parte instrumental fue grabada y los actores cantaban en vivo con la música de fondo. Una de las particularidades de esta creación fue la incorporación de dos canciones compuestas por Ortega pero que fueron interpretadas por Víctor Jara: “Cueca de Joaquín Murieta” y “Así como hoy matan negros”. Esta última apareció ese mismo año en el disco homónimo del cantautor⁶. De acuerdo con el musicólogo Rodrigo Torres, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*

Es una obra épica, mítica en que se tratan problemas de chilenos, de personajes chilenos en tierras extranjeras. La música de Sergio Ortega es un elemento fundamental de esta creación; ocurre en varios niveles, ya sea participando directamente en la acción, cantada y bailada por los actores, o como ambientación de determinadas situaciones. Tanto en sus formas, ritmos, instrumentación y lenguaje, es directa y variada. Esta Cantata dramática es también un antecedente importante de la cantata popular y un aporte a la nueva canción. Muchas canciones de ella han pasado a ser parte del repertorio definitivo de la canción popular chilena (1980: 55).

⁶ En este disco de Víctor Jara, además de la grabación de “Así como hoy matan negros”, aparecen dos arreglos de Ortega para las canciones “El aparecido” y “Solo”, que dan cuenta de esta estrecha colaboración entre ambos.

Víctor Jara incluyó como parte de su repertorio las dos canciones que interpretó para la obra, además de “Con el poncho embravecido”, otra de las canciones del montaje. Respecto a ésta última, Ortega recordaba:

Había tres poemas, entonces Pablo me dice: –mira, lee estos poemas–, los leí, – ¿qué te parecen? –Me parecen muy bien–, dije yo, bellísimos poemas, – ¿pero tú crees que se puede hacer música con eso? – Entonces yo le dije –la música sale sola de estos poemas, hay que tener muy mal oído para no escuchar la música porque sale sola. [...] Entonces me fijé un poco más en el primero que era “Con el poncho embravecido y el corazón destrozado, galopa nuestro bandido matando gringos malvados” etc. Una de las canciones, justamente la canción más ligada al folklore. Entonces yo tuve la sensación musical de la canción porque en la estrofa hay una proposición de acentos muy, muy precisa. Entonces me concentré un poco y la escuché rápidamente. Le pedí a Matilde una guitarra, [...] toqué “Con el poncho embravecido”, modesto guitarrista que yo soy, pero les gustó (Basoalto, 2006).

Es en esta obra donde ya se observa con claridad la intención de poner en diálogo los lenguajes de la música docta y popular. Si bien las grabaciones de *Romeo y Julieta* y *La dama del canasto* muestran algo de aquel propósito, en *Murieta* la amalgama es mucho más evidente. Los instrumentos de la orquesta están al servicio de los géneros populares. A veces operan de manera más tradicional pero de pronto se transforman en una *big band* de jazz, en una orquesta tropical, o interpretan una tonada en un marcado 6/8. Respecto del final de la obra, Ortega recuerda:

Con Pedro [Orthous] buscamos la manera de que Pablo entendiera la necesidad de hacer un gran final coral. Lo entendió inmediatamente, es decir era mucho más abierto de lo que nosotros pensábamos incluso. Lo entendió pero inmediatamente y dijo: –cuál es el coro, porque yo no tengo ganas de escribir, encontrémoslo adentro de la obra–. Yo se lo señalé con el dedo, –éste es el coro: *oscura es la noche...*– el coro final. Entonces ahí se redistribuyó el

final de Murieta y se reconstruyó con la presencia coral final con que se hizo la cantata y que yo guardé por supuesto y desarrollé con otros medios para la ópera (Basoalto, 2006).

Posteriormente, a fines de 1968, estrena con el Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica el montaje de *Nos tomamos la universidad* de Sergio Vodanovic, dirigida por Gustavo Meza. La periodista de espectáculos Yolanda Montecinos destacó la labor realizada por la compañía:

Se consiguió con el mismo sentido de honesta claridad y sujeción al texto y su significado y su fuerza de sugerencia, aunar los elementos audiovisuales: sonido, música, imágenes proyectadas cinematográficamente. Todas ellas son utilizadas con el objetivo inmediato de conferir mayor vigor y concisión al tema escogido por Vodanovic. La música de Sergio Ortega con la categoría que este creador posee ya sin contrapeso, sigue el mismo principio que los mínimos elementos escenográficos y lumínicos (*La Segunda*, 18 marzo 1969, s/p).

Luego en 1969 colabora con el dramaturgo Jaime Silva en la realización de *El evangelio según San Jaime*, nuevamente con dirección de Pedro Orthous para el DETUCH. La obra, estrenada en Concepción, causó un gran escándalo debido a las críticas por parte de sectores conservadores de la sociedad chilena que consideraban que el espectáculo ridiculizaba a la religión. La prensa que reseñó la obra se centró casi exclusivamente en este conflicto. Respecto a las críticas, muchas de las cuales se emitieron antes del estreno del montaje, Ortega manifestó con ironía:

No se puede tomar en cuenta algo cuando un señor se pronuncia sobre una obra sin conocerla. Por último lo más lamentable es la falta de sentido del humor. Como músico profesional el producto es serio y tiene cierta altura. [...] Es una obra religiosa popular tan irreverente como puede serlo un cacharro de Pomaire o Quinchamalí, como pueden serlo las danzas de la Tirana o Andacollo. Pero, en ningún caso más que eso (*Crónica*, Concepción, 28 junio 1969, 19).

El conflicto se acrecentó. En todos los lugares donde se presentó la obra, tanto en regiones como en Santiago, se desataba la polémica. Los partidarios y detractores del montaje se peleaban, éstos últimos intentaban agredir a los actores, incluso carabineros debía intervenir para proteger al elenco. Algunos años más tarde, Ortega recordaba esta situación de la siguiente manera:

Hubo gran escándalo, con intentos de agresión de grupos ultraderechistas, que trataban de golpear a los actores y naturalmente también a los autores. [...] Con compañeros de la Escuela de Teatro, nos batíamos diariamente contra grupos fascitoides “dando y recibiendo” en los pasillos del Antonio Varas, que en esa época se convertía en cosa de segundos en campo de batalla (*La Quinta Rueda* 6, mayo 1973, 15).

Esta polémica ilustra por una parte el grado de efervescencia política y social que se vivía en esos años en Chile y, por otro lado, la relevancia del teatro en la vida de los chilenos. Una de las notas de prensa describía el montaje de la siguiente forma:

Las escenas bíblicas se suceden en medio de un clima de gracia, picardía, alegría y también solemnidad, con un sentido de síntesis que raya en una especie de geométrica economía. Abundan el movimiento, el dinamismo, la música, la danza. Los personajes hablan en versos asonantes, con acento popular y a ratos emplean palabras gruesas. Incluso lo hace Jesucristo, que no es de ninguna manera la figura mansa que pone la otra mejilla, sino un ser beligerante dispuesto a combatir a los enemigos de los pobres (*Las Noticias de Última Hora*, 24 julio 1969, 5).

El mismo Ortega se refirió en una entrevista a su creación señalando: “La música de la obra es claramente melódica, y su ubicación estilística se encuentra en los géneros populares de raíz folklórica que han sido tratados de acuerdo con cada situación escénica, sin que por ello pierdan su clara derivación nacional” (*Crónica*, Concepción, 28 junio 1969, 19).

Tal como relata el compositor, la música recoge géneros de raíz folklórica pero estos son abordados desde un lenguaje más cercano a lo docto. La introducción de la obra es una tonada interpretada con clavecín, guitarra, flauta y clarinete. El segundo tema incluye quenas y tanto en su sonoridad como en su ritmo remite a algunas piezas de Quilapayún. Hay fragmentos solistas de órgano, de piano y también de clavecín. Son varias las canciones, sin embargo se conserva solo la parte instrumental pues, al igual que en *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, los actores cantaban en vivo con la música de fondo.

Ya en el año 1970 realiza nuevamente en el DETUCH, la dirección musical de la obra *El señor Puntilla y su criado Matti*, de Bertolt Brecht con música de Paul Dessau, dirigida por Hannes Fisher. A fines de ese mismo año colabora en los arreglos de la música de *El degenerésis* de Jorge Rebel y Edmundo Villaroel con música en vivo interpretada por el grupo de rock Los Beat ⁴⁷.

Durante los años siguientes, el compositor se distancia del teatro para dedicarse a otras actividades. Desde el año 1967 se desempeñaba como encargado del archivo del Instituto de Extensión Musical, en 1969 ingresó como profesor al Conservatorio Nacional de Música y en 1970 asume como director artístico del Canal de Televisión de la Universidad de Chile. Paralelamente se acerca a los grupos vinculados a la Nueva Canción Chilena, en especial a Quilapayún que graba varias de sus canciones además de montar la *Cantata La Fragua*, en el año 1973.

Luego del Golpe de Estado, Ortega parte al exilio en Francia, donde comienza rápidamente a desarrollar una actividad creativa, muy vinculada a la lucha contra la dictadura. Así, el 18 de enero del año 1975 se estrena *Quelle heure peut-il être à Valparaíso?* ⁸, un

⁷ Más detalles sobre esta obra en el capítulo dedicado al teatro musical.

⁸ Puede ser traducido como ¿Qué hora será en Valparaíso?, frase tomada del texto de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*.

espectáculo dirigido por el francés Pierre Debauche en el Théâtre Des Amandiers de la ciudad de Nanterre, a las afueras de París.

Llama la atención la diversidad del equipo de trabajo, que incluía, entre otros, a actores chilenos como Marés González y Fernando Bordeu, músicos como Marcelo Coulón y Héctor Pavez, los cantantes franceses Francesca Solleville y Marc Ogeret, vinculados al Partido Comunista Francés y la dirección musical del acordeonista Richard Galliano.

La puesta en escena de la obra era bastante rupturista en relación con los montajes en que Ortega había participado en Chile. La sala era un espacio vacío donde había cuatro escenarios. El público estaba de pie y sucedían cosas en los distintos puntos y entre la gente. La música era interpretada totalmente en vivo y los músicos tenían una presencia en la escena: usaban vestuario, tenían diarios y otras utilerías, algunos músicos tocaban entre el público. El compositor creó una gran cantidad de canciones, tanto en francés como en español, algunas interpretadas en ambos idiomas. Al igual que en sus otros trabajos, la diversidad estilística y timbrística es una característica, pero en esta música en particular se evidencian claramente dos mundos a veces separados y en otros momentos confluyendo: una sonoridad que remite a ciertos grupos de la Nueva Canción Chilena, con quenas, guitarra, canto solemne y dramático y por otro lado las canciones más cercanas a la *Chanson* Francesa, con presencia de acordeón y bronces. Musicalmente Ortega trabajó con un grupo muy heterogéneo, algunos ya consagrados y otros que tocaban muy poco:

Lo bonito de esto es que Sergio hacía música según las capacidades de los que la tenían que ejecutar. Por ejemplo Fernando Bordeu que hacía, dentro de la obra, de minero, andaba con guantes. Él hizo toda la canción con un pedal de Re, para que con el guante pudiera tocar la cuerda al aire del guitarrón (Coulón, 2013).

El compositor evidencia en esta obra un entendimiento cabal del sentido dramático que se puede lograr a través de la música. En una clara conexión con las propuestas de Bertolt Brecht, utiliza la música a modo de comentario de lo que está sucediendo en la obra y de lo que está narrando el propio texto cantado. Uno de los ejemplos más claros es la canción “Pido Castigo”, interpretada por la actriz Marés González.

Ella cantaba una canción muy bonita. Era lo que el maestro Ortega siempre llamaba ‘la unidad de los contrarios’. Hay un texto de Neruda que es “por nuestros muertos pido castigo”. La Marés González lo cantaba como una señora tejiendo, bordando, o sea absolutamente lo contrario: un valsecito anodino, con esas tremendas palabras. Claro, porque el maestro siempre decía: –Para poder subrayar lo que uno quiere decir, tienes que buscar la fórmula–. A veces si tú estás tan enrabado y lanzas la cuestión, la gente va a percibir solamente una rabieta. De repente es bueno usar la unidad de los contrarios, que en este caso es el vals de la Marés (Coulón, 2013).

Otra de las canciones en que utiliza un recurso similar es “Cuando sonó la trompeta”. Ortega tomó de una forma muy interesante la ironía del poema de Neruda y construyó una música muy dulce, que remite a ciertas canciones de carácter religioso, con coros masculinos y femeninos que van respondiendo, pero con un contenido en la letra que no se condice con esta dulzura: *Cuando sonó la trompeta, estuvo todo preparado en la tierra / Y Jehová repartió el mundo a Coca-Cola Inc., Anaconda, / Ford Motors, y otras entidades. / La Compañía Frutera Inc. se reservó lo más jugoso / La costa central de mi tierra, la dulce cintura de América.*

El mismo año 1975 los músicos grabaron un disco con las canciones de la obra. Eran 14 composiciones nuevas además de “El pueblo unido jamás será vencido”, que Ortega había compuesto 2 años atrás, poco antes del Golpe de Estado. El disco,

titulado *Chant d'exil et de lutte*⁹, incluía una reseña con del objetivo de visibilizar la situación chilena entre los franceses:

Venidos de diversos países donde han estado refugiados después del sangriento golpe de estado del 11 de septiembre y acogidos por la ciudad de Nanterre, estos siete cantantes y actores chilenos han formado el grupo Canto General, con la participación del compositor chileno Sergio Ortega, autor de numerosas canciones políticas chilenas tales como “Venceremos”, himno de la Unidad Popular y “El pueblo unido jamás será vencido”, himno de la resistencia chilena contra el fascismo. [...] Los textos de Pablo Neruda son extraídos de “Canto General” “Estravagario”, “Incitación al Nixonicidio y Alabanza a la Revolución Chilena”. La versión en francés adquiere a veces el carácter de una traducción libre con el fin de conservar la unidad rítmica en las canciones compuestas sobre el texto original y la traducción, y otras veces alternándolas¹⁰.

Luego de este montaje, a fines de 1975, Ortega colaboró en un nuevo espectáculo del Théâtre des Amandiers, esta vez con dirección de Claude Risac en la adaptación de *Viaje al centro de la tierra*, la novela de Julio Verne, y al año siguiente en *Monsieur Jean*, del dramaturgo francés Roger Vailland. Posteriormente su participación en el teatro se diluye y solamente colabora en dos obras en los años 1988 y 1997 en Francia.

⁹ Cantos de exilio y de lucha.

¹⁰ Contraportada del disco *Chants d'exil et de lutte*, 1975. “Venus de plusieurs pays où ils s'étaient réfugiés après le sanglant coup d'état du 11 Septembre et accueillis par la ville de Nanterre, ces sept chanteurs et comédiens chiliens ont formé le groupe Canto General, avec la participation du compositeur chilien Sergio Ortega, auteur de nombreuses chansons politiques chiliennes, dont “Venceremos”, hymne de l'Unité Populaire et “El Pueblo Unido Jamas Sera Vencido”, hymne de la résistance chilienne contre le fascisme. [...] Les textes de Pablo Neruda sont extraits de “Chant Général”, “Estravagario”, “Invitation au Nixonicide et Eloge de la Révolution Chilienne”. La version française prend parfois le caractère d'une traduction libre afin de conserver leur unité rythmique à des chansons composées sur le texte original et la traduction, et les alternant parfois (La traducción es mía).

"Aprendí a construir la forma dramática"

La labor de Ortega en el teatro marca el inicio de su carrera como creador. A comienzos de la década del 60 cuando todavía estudiaba en el Conservatorio, comenzó a colaborar con compañías teatrales y a empaparse de todo ese mundo que marcaría en forma determinante su actividad compositiva posterior. En sus primeros montajes trabajó principalmente componiendo canciones, de hecho en un testimonio de los años 80, señaló: "La forma canción me abrió temprano el camino del teatro, lo cual no sólo me exigió comenzar a entender lo que podría ser mi relación de compositor con la masa, sino, además, me dio de comer" (Ortega, 1980: 33).

El teatro fue por una parte una fuente de sustento pero a la vez se convirtió en un espacio de encuentro con la música popular. Resulta interesante la diversidad estilística con la cual Ortega compuso en el ámbito teatral. Su labor es de una versatilidad que le permite trabajar en un drama con música de época como *Romeo y Julieta*, en una comedia musical como *La dama del canasto*, e incluso su colaboración como arreglador en el espectáculo *El degenéresis*, con música interpretada por el grupo de rock Los Beat 4.

Uno de los aprendizajes más interesantes de Ortega en su relación con el teatro es la posibilidad de establecer un sentido de dramaticidad en su música, tanto la que es compuesta para la escena como la que no. El compositor desarrolla una conciencia de la dramaturgia que aplica en sus composiciones. En una entrevista del año 1973, afirmó:

A través del teatro aprendí a construir la forma dramática. Fui largos años sonidista en el ITUCH, y a través del montaje de innumerables obras vi en qué resortes descansa la eficiencia y el poder de convicción del teatro. Vi a los directores teatrales hacer lo mismo que hacemos los músicos: hacer confluir en un punto, mediante un proceso, innumerables hilos dramáticos de diversa importancia,

pero imprescindibles para ir predisponiendo favorablemente al espectador (*La Quinta Rueda* 6, mayo 1973, 15).

Construye personajes, elabora diálogos, contrapuntos dramáticos, desarrolla historias. Pero además establece vínculos estrechos entre el texto y la música. "El pueblo unido jamás será vencido" es un ejemplo impresionante de dramaticidad y diálogo entre música y texto¹¹. En esa perspectiva resulta lógico que luego de años de trabajo en teatro, se desarrolle en el ámbito de la ópera. Parece un paso natural para un compositor que se nutre y construye desde una estructura dramática. En este sentido me parece importante destacar que su ópera más conocida *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, no es sino el desarrollo y profundización del trabajo teatral que elaboró junto a Pablo Neruda y Pedro Orthous en el año 1967. La puesta en escena al igual que la música, conserva la mayoría de los elementos que fueron presentados en la obra teatral. Sin duda que la ópera tiene otra magnitud, con la música interpretada en vivo por una gran orquesta, pero aun así la base fundamental está en el teatro.

La labor que Ortega realiza es en muchos casos, un punto de partida para nuevas creaciones y una fuente de la cual el compositor recoge elementos para presentar en otros contextos. Las canciones de *Murieta*, tal como se dijo, pasan a formar parte del repertorio de músicos de la Nueva Canción Chilena. Al igual que Víctor Jara, Quilapayún grabó la "Cueca de Joaquín Murieta" e Inti Illimani hizo lo propio con "Ya parte el galgo terrible" y "Así como hoy matan negros". En esta misma lógica, su

¹¹ "Una de mis canciones 'El pueblo unido jamás será vencido', de apariencia simple, es de una extrema complejidad, por cuanto su estructura descansa en una alternación a veces brusca, a veces con transición de términos provenientes de lo lírico con otros provenientes de lo épico, que son estos últimos los gritos de la multitud, que los cantores describen como ausente, es decir, que los cantores describen su acción, narran esa multitud, pero que en realidad está presente, y la masa lo entiende así, participando del modo como lo hace" (Ortega, 1980: 37-38).

trabajo para el montaje *Quelle heure peut-il être à Valparaiso?* da pie para la creación del Taller Recabarren, una agrupación que incluía músicos franceses y chilenos con la cual grabó dos discos. Además las canciones “La patria prisionera” y “Entre morir y no morir” fueron grabadas por Inti Illimani y Quilapayún respectivamente, conservando el canto en dos idiomas que tenían ambas canciones en el contexto del espectáculo teatral.

La búsqueda de Ortega como creador está centrada en dos aspectos fundamentales: el diálogo entre músicas doctas y populares¹² y la necesidad de una música que contribuya a la transformación de la sociedad y a la lucha de los pueblos por su liberación¹³. Cuando, en el año 1973 compone la Cantata *La fragua* como un homenaje al 50 aniversario del Partido Comunista de Chile, señaló:

En esta obra [La Fragua] confluye todo lo que he hecho, y abre, al menos para mí, grandes perspectivas estilísticas. La experiencia teatral, para mantener en el aire formas de extensión considerable (50 minutos, más o menos); buscar la unión de formas populares con estructuras provenientes de la tradición; hacer actuar en conjunto texturas folklóricas y texturas de la música de cámara (*La Quinta Rueda* 6, mayo 1973, 15).

A la luz de sus testimonios y del devenir de su labor creativa, es plausible afirmar que su vínculo con el teatro le permite

¹² Durante su exilio en Francia, fue consultado sobre su inserción en el medio europeo. Al respecto comentó: “En mi música salen elementos poco frecuentes en los [compositores] contemporáneos europeos. Allá el arte popular no es practicado por la gente que sale del conservatorio: hay una separación profundísima. Yo he dedicado toda mi vida a encontrar esta ligazón” (*Hoy* 337, enero 1984, 42-43).

¹³ “Defino la música que escribo desde hace por lo menos 10 a 15 años como música para la transición de la sociedad capitalista a la sociedad socialista. Música que no se propone saber interpretar y desarrollar determinadas cuestiones ideológicas, sino que intenta influir en la correlación de fuerzas, para cambiarla en favor del pueblo, esto en todos los lenguajes, en todas las formas necesarias en las diversas situaciones en que me corresponde actuar” (en Bianchi *et. al.*, 1978: 113).

adentrarse en el mundo de la música popular y comenzar a desarrollar un lenguaje sobre esa conjunción de elementos. Pero su vínculo con el teatro también lo conecta con las ideas del dramaturgo alemán Bertolt Brecht y sus colaboradores musicales, especialmente Hanns Eisler. Si bien la obra de Eisler era conocida en los círculos del Conservatorio, parece ser que el interés de Ortega se centra en las teorías teatrales que desarrolla junto a Brecht. Por ejemplo, en relación a su trabajo con el Taller Recabarren, comentó:

Yo he compuesto en estos últimos años algunas canciones de una gran complejidad, ya sea armónica como polifónica [...] y que hemos tocado innumerables veces con el Taller frente a públicos muy diferentes. Y estoy absolutamente convencido de que parte de la reacción entusiasta, a pesar del problema del texto cantado en español, corresponde a un salto de calidad en la comprensión, que produce algo así como una nueva emotividad, más racional, situación que considero como pariente cercana a determinadas reacciones que Brecht espera de los espectadores de sus piezas (Ortega, 1980: 37).

Es un hito importante en este sentido, su labor en la dirección musical del espectáculo *El señor Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht y el músico Paul Dessau, realizado por el DETUCH el año 1970. Aun así, el interés de Ortega por las propuestas brechtianas no solo tiene relación con lo teatral sino también con aspectos ideológicos.

Para mí también —desgraciadamente no para todos, o para tantos como fuera necesario— tiene validez y vigencia lo que el marxismo dice a propósito de la cultura y de la creación: que ellas deben ser también un objeto del método materialista dialéctico, sin lo cual —y a pesar de la mejor voluntad de parte de los creadores y hombres de cultura— es posible confundirse en este difícil campo en concepciones idealistas. No estoy solo en esta concepción: estoy con Bertolt Brecht y con Hanns Eisler, que elaboraron, ya en 1930, un método de trabajo en estos campos (Bianchi *et. al.*, 1978: 113)

Existe en Brecht una conjunción entre elementos de la tradición, el arte de vanguardia, y el compromiso ideológico, que marca un importante referente para Ortega tanto en el modo de concebir el rol del arte en la sociedad como en una metodología creativa que mantendrá a lo largo de su carrera. Aun así, su camino tiene características propias. Es un compositor fecundo que trabajó en diversos horizontes: música para teatro, para cine, música de cámara, canciones corales, canción popular, cantata, ópera. Todas estas formas están de alguna manera teñidas por el diálogo constante entre los aspectos fundamentales de la música y el teatro.

Vittorio Cintolesi Ruz

Vittorio Cintolesi es uno de esos personajes multifacéticos que transita por distintos mundos. Conversar con él es hablar con esas personas que no conciben la especialización como el desarrollo de una actividad exclusiva y cerrada sino como un quehacer diverso en el que confluyen múltiples intereses. Estudió Arquitectura en la Universidad Católica pero paralelamente siempre ha estado vinculado a la música. Su labor en esta área comenzó a principios de los años 60 como compositor de canciones, algunas de las cuales se convirtieron en éxitos radiales. La más famosa es la clásica “Eres exquisita” popularizada por el grupo *Los Ramblers*. Por esos años, varios arquitectos, entre ellos Cintolesi, arrendaban oficinas en una casa ubicada en el barrio Santa Ana. Allí coincidieron varias personas que tenían inquietudes artísticas y rápidamente comenzaron a trabajar juntos.

Eso de que varios artistas puedan arrendar algo en común de una u otra manera ha ocurrido en distintas partes del mundo en distintas épocas. Es muy creativo y enriquecedor estar en permanente contacto en una casa compartiendo con otra gente que tiene inquietudes similares y un estímulo tener gente que te entiende (Cintolesi, 2013).

A través de Claudio di Girolamo, se reúne con el Teatro IC-TUS para componer la música de *Chumingo y el pirata de lata*, de Jorge Díaz y Mónica Echeverría. Allí conoce a Díaz con quien entabla una gran amistad. La obra era una comedia musical para niños, una forma teatral en la que el compositor trabajará en varias ocasiones. Sobre este espectáculo Vittorio recuerda:

No había plata para tener una orquesta en la obra y había que cantar, los actores no están acostumbrados entonces había que grabarla. Se necesitaba una cosa que sonara con el aire del momento de

la música popular y había un grupo que tocaba en los cumpleaños, en las fiestas, en los bailes, más o menos clase media alta, que se llamaba Los Satélites (Cintolesi, 2013).

Además de Los Satélites, la grabación incluyó a un grupo de tres mujeres cantantes llamado Las Carolas. Ellas interpretaron la canción final del montaje titulada “Ven a vivir al mar”. Según recuerda Vittorio: “Durante la grabación de la banda sonora con Sergio Miquel y Los satélites, cantamos con María Elena Aguirre, Carmen Castillo y Marcela Noé (Las Carolas) Gonzalo Herranz, y fue otra fiesta. Allí quedé atrapado por el teatro musical y por los niños” (Cintolesi, 2009)¹.

Durante ese mismo año, el compositor se encontraba finalizando sus estudios de arquitectura y trabajaba paralelamente en la creación musical para otro espectáculo, también con el Teatro ICTUS, llamado *Las Violetas* del autor George Shehadé. La música original de esta obra pertenecía al compositor francés Joseph Kosma pero dado que había que pagar costosos derechos de autor, la compañía le encargó a Vittorio que hiciera una nueva música.

De este modo, Cintolesi comienza a trabajar en el teatro. Aunque mantuvo siempre un vínculo con Jorge Díaz, pronto empezó a colaborar con otros grupos. En 1964 surge una nueva compañía, llamada Club de Teatro, liderada por la actriz Ana González. Con ellos realiza una nueva comedia musical para niños titulada *El robot Ping-Pong*. El texto pertenecía a José Pineda y la dirección estuvo a cargo de Lucho Barahona. El montaje tuvo bastante éxito e incluso grabaron un disco con las canciones de la obra².

¹ En 1976, Mónica Echeverría presentó la obra en Venezuela, cambiando el nombre del personaje protagonista “Chumingo” por “Perucho”. Jorge Díaz también la presentó en España como *El pirata de hojalata*.

² *El robot Ping-Pong* fue reestrenado al menos en dos ocasiones, la primera de ellas en el año 1974 en el Teatro del Ángel y luego en 1988 por el Teatro Itinerante.

Luego de este trabajo, habiéndose ya titulado de la carrera de Arquitectura, y con el dinero que recibió por los derechos de autor de sus composiciones más difundidas, realizó un largo viaje durante tres años que lo llevó por varios países del mundo³.

En 1968, vuelve a trabajar con el ICTUS en una obra de Jorge Díaz titulada *Introducción al elefante y otras zoologías*. En un contexto políticamente agitado, la compañía presenta este espectáculo que muestra en forma satírica el intervencionismo norteamericano en América Latina. Dirigida por Jaime Celestón, la obra causó un inmediato revuelo tanto por su lenguaje escénico como por su contenido. Una de las críticas aparecidas en la prensa señalaba:

“Introducción al Elefante y otras zoologías” es una sátira violenta y directa que denuncia, en sucesión de escenas rápidas y mordaces, la intromisión política y policial del imperialismo norteamericano en nuestro continente, la servidumbre de sus lacayos, la complicidad de los que hablan de marxismo y no lo practican y la exasperante pasividad del gran elefante, es decir, la sociedad latinoamericana. La obra no busca entretener ni cautivar al espectador, sino agitarlo, llevarlo a sentir su parte de responsabilidad, como célula que es de este gran elefante. Y lo consigue, con los mejores recursos de la farsa, con despliegue de ingenio, haciendo caricatura de una farsa real y dramática (*Causa 2*, julio-agosto 1968, s/p).

Un recuerdo de Cintolesi que grafica varios aspectos interesantes y refleja el grado de repercusión que el montaje llegó a tener es el siguiente:

Un momento fuerte era un vendedor de máquinas de tortura disfrazadas como lavadoras de ropa que emitía alegres músicas para tapar los gritos de las víctimas. Todo con la jerga de un vendedor de lavadoras. Había canciones hasta en el intermedio. Fue grabada

³ Este viaje quedó documentado en un libro que años más tarde publicara, titulado *Un viaje de tres años* (Cintolesi, 2011).

por TVN y se transmitió; en la época militar fue destruido el video (Cintolesi, 2009).

Otra de las críticas de la prensa destacó diversos aspectos del espectáculo: “en especial la música y canciones de Vittorio Cintolesi –siempre graciosas y de contenido político– complementa este estreno del ahora llamado teatro popular ICTUS” (*Plan*, 30 junio 1968, 21). Al año siguiente vuelve al teatro para niños, también con el ICTUS y texto de Jorge Díaz. El montaje titulado *Los ángeles ladrones* se estrenó en 1969 pero el trabajo creativo comenzó algunos años antes mientras Díaz y Cintolesi se encontraban en Europa⁴.

Jorge llevaba cinco años ya en España y me había hecho el encargo por carta a Roma en 1966. Jorge me escribía sus perfectas y cálidas cartas constantemente y yo lo tenía al tanto de mis direcciones. Compuse las canciones en el departamento de una tía cerca del Ponte Milvio. Resultó una preciosa comedia musical, la banda sonora ultra económica fue piano a cuatro manos con Marcelo Fortín, gran compositor (Cintolesi, 2009).

Más adelante, en 1972 realiza dos significativas composiciones para teatro. La primera de Jorge Díaz, titulada *Amaos los unos sobre los otros*, que se presentó en España. Sobre este montaje Vittorio recuerda:

Pobres en cuatro patas durante casi toda la obra y ricos de pie no era algo grato a los franquistas ni a la derecha chilena. Sin embargo Jorge la dio con su grupo alrededor de España matizada con otras obras para niños. Como siempre, me dio libertad para inventar letras en los lugares que él quería que los actores cantaran y en otros que proponía yo (Cintolesi, 2009).

⁴ La obra fue reestrenada en el año 1992 por el Teatro Itinerante bajo la dirección de Ramón Griffero.

El otro montaje fue *Toruvio, el ceniciento*, una comedia musical para niños de Lucho Barahona, realizada por el Teatro del Ángel. La música, compuesta por Vittorio, fue interpretada al piano por Valentín Trujillo. Años más tarde, fue montada por el Teatro Itinerante pero con nueva música. Sobre esta situación Vittorio recuerda:

Yo le había hecho la banda sonora, las canciones a una producción de la Anita González con Sieveking y el texto de Lucho Barahona, se llamaba “Toruvio, el ceniciento” que también tuvo hartó éxito, estuvo varios meses en cartelera. Después lo volvió a hacer el Mine-duc en la época de Pinochet. Querían hacerlo con la banda sonora y la Anita González les cobró muy caro entonces Lucho Advis la hizo nueva, pero la hizo más intelectual, más exquisita y era otra época y no agarró la obra curiosamente (Cintolesi, 2013).

En 1973 monta un espectáculo escrito por Isabel Allende. *Balada del medio pelo* era un café-concert en el que participaban los actores Pina Brandt, Alejandro Cohen y Tomás Vidiella acompañados por Valentín Trujillo al piano.

Tenía una vitalidad muy grande porque siempre el teatro con instrumentos en escena que se mezclan con la obra tiene una simpatía, en el caso de las comedias, y una vitalidad muy distinta a una grabación. Porque a veces falla la entrada de la banda sonora y el actor se queda paralizado y empieza a improvisar. En cambio con piano ahí, los actores se atrevían a cantar (Cintolesi, 2013).

Luego del Golpe de Estado, el 11 de septiembre de ese año, el equipo no tenía claridad respecto a si podrían seguir presentando la obra pero finalmente no tuvieron mayores inconvenientes.

Después del Golpe tenían miedo los actores, todos estábamos con mucho miedo pero los censores hallaron que era simpática, no ofendía la Junta, tenía un poquito de crítica social y les convenía a los milicos tener una semblanza de normalidad para que la gente fuera al teatro y no tener que suprimir todo (Cintolesi, 2013).

Esta idea de aparentar normalidad que sugiere Cintolesi, se puede apreciar con mucha claridad en la prensa posterior al Golpe. En noviembre de 1973, apareció la siguiente crítica del espectáculo:

La obra se ubica dentro del estilo del “café-concert”, a medio camino entre el music-hall, las varietés y el teatro convencional, algo que es pura diversión, canciones y sketches pero que también tiene cierta categoría estética y hace pensar un poco, pero no demasiado. [...] Partiendo de la idea básica, tomarle el pelo al mediopelo, la típica clase media arribista, con arrebatos aristocráticos, se llegó a una sucesión de escenas y canciones a veces sin relación una con otra pero que conservan no obstante cierta unidad. [...] Al éxito de la jornada han contribuido notablemente Vittorio Cintolesi, que interpretó muy bien el espíritu de la obra componiendo una música fácil y pegajosa y Valentín Trujillo y Max Pino, que la ejecutan al piano (*Debate Universitario*, 7 noviembre 1973, 20).

Este montaje marcó el inicio de una amistad entre la autora y el compositor. Luego a fines de 1973 realizaron un nuevo trabajo titulado *Tránsito Soto*, protagonizado por la actriz Violeta Vidaurre, que fue definido por Vittorio como un divertimento musical. Posteriormente, a comienzos de 1974, Alejandro Sieveking, luego de recibir una negativa de parte de Luis Advis, invita a Cintolesi a que componga la música para *Cama de batalla*, una extraña historia sobre un cantante de boleros. Según un comentario de prensa de la época:

El autor chileno tenía intenciones de escribir esta obra hace más de diez años. Me cuenta que siempre le impresionó el mundo absurdo y rebuscado de los “cultores” de la canción llamada “popular”. Se basó principalmente en las crónicas e informaciones de revistas como “Claudia” (argentina). En “Cama de Batalla” no solo están satirizados estos “monstruos” de la canción sino también los periodistas que giran alrededor y escriben sobre sus posibles escándalos o altibajos de su vida personal (*La Tercera*, 7 febrero 1974, 15).

Sin embargo, la obra era en el fondo una sátira del Golpe de Estado que los censores no lograron entender. Según recuerda el autor: “No se daban cuenta de nada porque estaba todo medio revuelto con relaciones incestuosas, con personajes gays y lesbianas, chicas sexys. Entonces no cacharon, no cacharon nunca” (Sieveking, 2013). Luego de este montaje, Alejandro Sieveking y su esposa Bélgica Castro parten al exilio en Costa Rica y Vittorio a Francia donde permanece hasta el año 1981⁵.

A su regreso retoma la actividad teatral y compone la música para *Zambacanut*, una comedia musical para niños de Jorge Díaz dirigida por Mónica Echeverría. La interpretación de la música está una vez más a cargo de Valentín Trujillo. El montaje se estrena en diciembre de 1982 en el Teatro de la Universidad Católica. Ya en 1984, compone la música para *Esplendor carnal de la ceniza*, de Jorge Díaz. Dirigida por Luis Poirot en el Teatro El Conventillo, cuenta la historia de dos hermanas sobrevivientes de la Guerra Civil Española que viven encerradas en su casa.

Desde el principio, el público se sumerge en la esquizofrénica atmósfera de las hermanas “Nuncia” –Anita Reeves– y “Poncia” –Carla Cristi– quienes viven encerradas en una vieja casa, recordando y sufriendo por un episodio que ocurrió en su hogar durante la Guerra Civil Española. Ellas, en un eterno juego, se tratan de matar una a la otra, crían plantas y pasan angustias sexuales, deseando que un hombre entre a la habitación. Lo logran, cuando contratan a un pintor joven –Cristián Campos– para que pinte de negro el lugar (*La Tercera*, 7 noviembre 1984, 29).

La música contribuye a construir un ambiente lúgubre y de locura, que incluye la representación de una tercera hermana muerta. Utilizando en algunas piezas solamente un cello y en

⁵ Una de sus actividades más importantes en el ámbito artístico en Francia, fue la realización del disco *Cartas al futuro*, en colaboración con Ariel Dorfman, en el que musicaliza poemas de prisioneros y desaparecidos por la dictadura entre 1973 y 1976.

otras valiéndose de susurros y gritos fantasmagóricos que se funden con la música logra proponer una atmósfera muy especial. Según recuerda Vittorio:

La letra y música aludían a escenas de locura y juegos infantiles con insectos muertos, recuerdos de la guerra civil. Dos voces de niños cantaban el tema central (uno era mi hijo Camilo) con reminiscencias del film de horror poético “Juegos prohibidos” y coros demenciales para las escenas de locura (Cintolesi, 2009).

En este mismo sentido, una de las críticas de prensa destacó la labor de Vittorio calificándola como una “musicalización, con acordes (o desacordes), que corroe y raspa” y destacando “una hermosa Nana, además del tema de Salvia” (*Las Últimas Noticias*, 7 noviembre 1984, 35). La primera es la canción que cantan los niños y la segunda lleva el nombre de la hermana muerta que era representada a través de música y sonido.

Dos años más tarde participa en el remontaje de una de las obras emblemáticas de Jorge Díaz; *El cepillo de dientes* que realizan Jaime Celedón y Carla Cristi. Para la parte musical, Vittorio realiza variaciones del tango “Cuartito azul”. Al año siguiente colabora en dos montajes: *Acto Cultural* de José Ignacio Cabrujas y *Ligeros de equipaje*, de Jorge Díaz. El primero dirigido por Alejandro Castillo con la compañía Nuevo Grupo y el segundo a cargo de Luis Poirot y protagonizado por Carla Cristi.

Ya en 1991, vuelve a trabajar con Jorge Díaz en una comedia musical para niños. *El mundo es un pañuelo* fue dirigida y adaptada por Jorge Guerra e incluía coreografías interpretadas por el Grupo Espiral que dirigía Patricio Bunster. El montaje recibió el premio a mejor obra del año de la Asociación de Periodistas de Espectáculos APES.

Más adelante, en 1994 Cintolesi participa del montaje *De boca en boca* de Jorge Díaz. El espectáculo, dirigido por Luis Poirot, no se basa en una sola historia, sino que se construye a partir de breves cuentos que son presentados como cortos teatrales.

Uno de ellos lo protagonizaba el mismo Vittorio: *La trompeta* es un relato construido a partir de conceptos musicales, se trata de “una trompeta ligera de cascos que sólo se deja tocar si le pagan” (*La Nación*, 7 enero 1994, 33). Sobre esta obra recuerda: “La música iba desde Bach y Mozart a frases disonantes para los momentos densos. Jorge se lució, fue tal vez su última aparición en escena y le daba una gran emoción a su poética historia final sobre las palabras, el lenguaje y los pájaros” (Cintolesi, 2009).

Al año siguiente realiza un trabajo de grandes dimensiones titulado *Los cuentos inolvidables del ratón de biblioteca*. Era un espectáculo de navidad dirigido a niños de escasos recursos. El texto era, como casi siempre, de Jorge Díaz y la dirección la realizó Patricio Achurra. Según el recuerdo de Vittorio

Unos doscientos extras: cincuenta niñas en tutús de bailarinas, cincuenta soldaditos de plomo desfilando, una gigantesca ballena, Peter Pan volando sobre la marquesina, muñecos enormes bamboleándose, un velero gigante, tragafuegos, juguetes con vida, trompos descomunales, era increíble. Con Jorge nunca vislumbramos tanto dinero para una obra, pero tuvo escaso control nuestro. [...] El público gozó con el espectáculo, las caras de los niños de los hogares de menores desfavorecidos, eran emocionantes y la campeona de la jornada fue la transmisión de TVN, muy bien filmada. [...] Fue un momento estelar para nosotros a pesar de la indiferencia de los medios. Uno de los pocos estímulos que recibí vino del gran maestro Luis Advis, con gran experiencia en estos trances (Cintolesi, 2009).

En 1998, participa en una obra infantil que ya había sido estrenada 10 años antes por el Teatro Itinerante, pero esta vez los realizadores deciden incluir música y convocar para ello a Vittorio. *A palos con la Cirila* de Lucho Barahona fue dirigida por Ana Reeves, tal como en el montaje original. La música, que fue interpretada por José Miguel Davids, según una de las críticas del espectáculo: “Es un factor que integra muchos de los

elementos de la obra e imprime la dinámica infantil” (*El Mercurio*, 7 noviembre 1998, C22).

Ya en el nuevo siglo, colabora en el montaje de *La luminosa herida del tiempo* de Jorge Díaz, dirigida por Rolando Valenzuela. El dramaturgo escribió el texto para la actriz María Cánepa, pero ésta se enfermó a último minuto y asumió el rol Nelly Meruane. En palabras de Vittorio, la obra trata acerca de:

Una mujer en diálogos con una monja y los fantasmas del padre y de un amante en un hogar de ancianos. Onírica, humorística, poética, acerca de lo que nos inventamos para embellecer o cambiar la realidad. Nelly Meruane estaba notable. Un extraño tema musical con variaciones y una letra sobre viajes de un marino muerto. El padre canta desde el fondo del mar en una escena muy bella (Cintolesi, 2009).

La última aparición de Vittorio en el teatro tuvo lugar en 2007, cuando el ICTUS presentó *Puro cuento es tu cielo azulado*, de Jorge Díaz, bajo la dirección de Mónica Echeverría. El espectáculo tenía una lógica similar a *De boca en boca*, es decir una construcción basada en pequeños relatos. De hecho Vittorio presentaba también *La tromputa*.

Es terrorífico actuar y cantar

Una de las dificultades a las que se ha enfrentado Cintolesi en su trabajo músico-teatral tiene relación con la necesidad de grabar. La gran mayoría de las obras en las que ha participado han tenido música “envasada”, en algunos casos porque la escasez de recursos económicos impide contar con músicos en vivo y además, en el caso de las obras con canciones, porque los actores tienen mucha dificultad para cantar en vivo.

Creo que nunca he logrado que la gente cante en vivo, siempre cantan encima, en playback. Porque es terrorífico actuar y cantar, salir en las comedias musicales tipo Broadway. Ahora en Chile hay actores cantantes pero en esa época nadie cantaba. Había unos pocos. Lo más impresionante que yo vi en esa época fue la Marés González cantando Bertolt Brecht. Ahí se paraba la obra (Cintolesi, 2013).

El testimonio de Vittorio coincide con el relato que otros compositores hacen respecto a la necesidad de grabar los cantos. Como los actores están realizando diversas acciones en escena, no logran cantar con la fuerza necesaria entonces se recurre al canto pregrabado pero no para que el actor haga mímica sino para que cante encima de la grabación. El objetivo es darle mayor fuerza a la interpretación. En cuanto a la calidad de las grabaciones, Cintolesi ha sido testigo de muchos cambios a lo largo de su carrera.

Ahora se graba mejor que antes, también influye. De repente hay cosas exquisitas que uno dice: ¿Esa música incidental le sirve a la obra en este momento o se está luciendo el compositor y el que grabó? La gente queda impactada con la grabación. Echo de menos esa cosa humilde de estar en un equipo: si hay un actor que canta menos, en el momento que él canta, hacer una melodía que tenga calidad pero que sea cantable, que la pueda cantar, ojalá con pocas notas y con un ritmo fácil (Cintolesi, 2013).

Su creación musical para el teatro se centra en gran medida en la canción. Aunque, como hemos visto, también incursiona con éxito en la música incidental, es en el canto donde se desarrolla con mayor fuerza. Hacer cantar a la gente requiere de una gran habilidad y el compositor ha sabido lograrlo durante toda su carrera.

La extensa trayectoria músico-teatral de Patricio Solovera comienza en el año 1971, cuando es invitado a participar como guitarrista en un montaje del Teatro Nuevo Popular, compañía dependiente de la Central Única de Trabajadores CUT². *La maldición de la palabra* de Manuel Garrido fue dirigida por el ruso Alexander *Sacha* Manlay.

La obra está estructurada en cuadros que presentan diferentes situaciones –relaciones familiares, mercantiles laborales y de lucha sindical– en las cuales el factor desencadenante de los conflictos es la posesión o carencia de un arma que puede resultar instrumento de opresión o de liberación, según quién y cómo se la utilice: la palabra. [...] La obra refleja la idea fundamental de que tener “el dominio de la palabra” no es otra cosa que poseerse a sí mismos, ser dueños de su libre voluntad, que es la voluntad de todos, la voluntad de la clase. Y este afán común, surgido a través de una misma experiencia de sojuzgamiento y explotación se traducirá, necesariamente en la búsqueda de una solución para todos: la formación del Sindicato (*El Siglo*, 5 octubre 1971, 10)³.

¹ Más detalles sobre este músico y compositor se pueden encontrar en el libro *Encantadores de serpientes, músicos de teatro en Chile 1988-2011*. La extensa trayectoria del compositor –que trabaja con igual fuerza en los años 70 y 80, que desde los 90 a la actualidad– dificulta ubicarlo en una de las dos partes de la investigación, es por eso que he decidido incluirlo en ambos textos.

² Como se ha señalado en las primeras páginas, desde comienzos de los años 60 en Chile empezó a desarrollarse una importante actividad de teatro aficionado y teatro obrero, que se vio luego fuertemente fortalecida durante el gobierno de la Unidad Popular. En este contexto surge el Teatro Nuevo Popular

³ Toda la descripción que se realiza en esta nota se repite en forma textual en otros artículos acerca de la obra. Probablemente el texto corresponda a alguna reseña entregada por los creadores del montaje a modo de comunicado de prensa.

La labor de Solovera no se limita a la creación de música incidental sino que participa de la puesta en escena, asumiendo el rol de poeta popular que va comentando los hechos, sacando conclusiones y estableciendo las causas de los acontecimientos a través del canto.

Sacha Manlay, el director ruso era un energúmeno, pero genial. [...] Ahí empecé a trabajar y tuve la fortuna de empezar con un gran maestro porque me hizo diferenciar todo en los ensayos. Tuve que hacer un canto a lo humano y a lo divino, tenía que cantar décimas entonces yo iba relatando la obra. Él me hizo descubrir el mundo y de ahí las personas con que seguí trabajando afortunadamente me empezaron a llamar de nuevo (Solovera, 2007).

La compañía llevó la obra, junto con otros dos montajes, en una gira por diferentes lugares del país. Posteriormente el texto fue llevado al cine, incluyendo la música de Solovera, pero luego del Golpe de Estado la cinta desapareció. Más adelante, según recuerda el compositor:

Vinieron los tiempos difíciles entonces empezamos a hacer teatro en el Instituto Chileno Francés, aparte de compañías chiquititas con Jorge Gajardo, Miriam Palacios, teatro infantil. Hacíamos títeres, a los sindicatos, escuelas, donde saliera, si no había nada, andábamos en la micro con las cosas. [...] Yo creo que tuve mi primera participación teatral en teatro infantil el 74 con Jorge. Ahí seguimos, estaba la Elsa Poblete, Lucho Vera, pasó mucha gente por ahí, muy buen equipo (Solovera, 2012).

En el año 1975 se integra al equipo del que será uno de los últimos espectáculos presentados por el TEKNOS, la compañía de la Universidad Técnica del Estado. Bajo la dirección de Gustavo Meza montan *La fierecilla domada* de William Shakespeare. “La adaptación conjuga musicalmente los elementos isabelinos con aspectos propios del folklore rural chileno” (*La Tercera*, 31 octubre 1975, 44). Más adelante el músico decide irse del país.

Aprovecha un viaje a Ecuador y se queda allá durante un año. A su regreso continúa su trabajo músico-teatral con *Tres Marías y una Rosa* de Daniel Benavente. Allí se vincula con el director Raúl Osorio con el que entabla una amistad y sobre todo un vínculo director-músico que los llevará a trabajar juntos en diversas ocasiones.

Al año siguiente colabora en *Las tentaciones de Pedro*, una versión de Peer Gynt dirigida por Fernando González en el Teatro Itinerante. Luego en 1981 en *El lazarillo de Tormes*, dirigida por Edgardo Bruna para la compañía Teatro El Globo, que tenía como objetivo presentar espectáculos en colegios. Más adelante, realiza *El buen doctor* de Neil Simon junto a la compañía Teatro de Cámara dirigida por Alejandro Castillo, otro de los directores con los que colabora en varias ocasiones. Ese mismo año tiene lugar uno de los trabajos más significativos para Solovera: *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca en el Teatro de la Universidad Católica dirigido por Raúl Osorio. El compositor trabajó en colaboración con el grupo Huara, incorporando zampoñas, tarkas, pinkillos y otros instrumentos latinoamericanos además de violín. En el programa de mano del espectáculo, señaló:

Me es difícil hablar de música. Cuesta mucho después de haber sentido el llamado vital de las tarqueadas o Sicuris, de sentir el profundo sentido mágico de lo vernacular. Nuestros tiempos tienen un sonido cruel, deshumanizado, inevitable. No sólo rompe los oídos, rompe el alma. Escuchar los cantos y la dimensión que alcanza la música en los ritos altiplánicos o mapuches, es como mirarnos de nuevo, preguntarnos de nuevo. El Gran Teatro del Mundo, la visión de nuestro director, la creatividad de los actores y músicos nos brinda esa posibilidad, de intentar una búsqueda en ese sentido⁴.

⁴ Programa de mano de *El gran teatro del mundo*, 1981.

En 1982 realiza dos trabajos en el Teatro UC: *Parejas de trapo* de Egon Wolff, dirigida por Raúl Osorio y *Urfaust* de Goethe a cargo del director alemán Wolfgang Gropper. En la primera interpreta sus composiciones para piano y saxo junto a Bastián Bodenhöfer. La segunda, nuevamente con colaboración del grupo Huara continúa la búsqueda con instrumentos de viento latinoamericanos. Además, con Edgardo Bruna y el Teatro Itinerante montan *La Celestina* de Fernando de Rojas.

Con la Marés González, tremenda actriz, eso fue bellissimo. Ahí hice la música con una guitarra afinada bien baja, con una ocarina que yo tenía, gorda, negra, grande que tenía un sonido maravilloso para los hechizos de la Celestina. Fue muy bonito ese trabajo (Solovera, 2012).

En 1984 realiza dos obras de autores chilenos bajo la dirección de Raúl Osorio: *Dónde estará la Jeanette*, de Luis Rivano y *El loco y la triste* de Juan Radrigán. También trabaja con Rodolfo Bravo en una versión de *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck en el Teatro UC. La prensa elogió el trabajo de Solovera destacando su “trayectoria en la creación de música teatral” (*El Mercurio*, 17 mayo 1984, C12) y valorando el efecto que su trabajo tuvo en el público infantil, pues “consiguió estimularles y batieron palmas alborozados” (*La Nación*, 2 julio 1984, 40) Dos años más tarde, junto a Raúl Osorio, estrenan *Pueblo del mal amor*, de Juan Radrigán en el Teatro UC. El trabajo del compositor llamó nuevamente la atención de la prensa. El crítico de teatro Agustín Letelier comentó:

La música de Patricio Solovera tiene las contradicciones características de ser muy extraña, con sonidos quizás orientales o de un origen ancestral, y estar, a la vez, naturalmente incorporada a la acción teatral que en muchos momentos llega en forma subrepticia, sin hacerse notar (*El Mercurio*, 8 junio 1986, C13).

En este mismo sentido, el crítico de espectáculos Italo Passalacqua valoró el trabajo del músico en el montaje como “uno de los puntos altos ya que crea momentos de buen clima” (*La Segunda*, 30 mayo 1986, 52-53) mientras Yolanda Montecinos lo calificó como “sofisticado y de largo estudio” (*La Nación*, 2 junio 1986, 25). 1987 marca para Solovera el inicio de un trabajo colaborativo con el director Mateo Iribarren. El primer espectáculo que llevan a cabo es *Domingo Eterno* en la sala La Batuta⁵. Según el relato del propio compositor:

Esa fue la primera obra del Mateo, preciosa la obra, linda. Hay una escena maravillosa de un desaparecido. La escena era tan linda porque en el escenario al fondo había una especie de puerta. Se abre y entra un haz de luz cegador, sale el desaparecido con una camisa en la mano bailando una cueca. La camisa blanca reflectaba la luz, era una cosa maravillosa (Solovera, 2012).

Según uno de los relatos de prensa, uno de los personajes femeninos “entona once canciones de estilos diferentes –habanera, tango, cueca– que distribuye según los acontecimientos que se le ocurre tejer para los personajes en tránsito por un encatrado que solo ella domina” y añade que “*Domingo Eterno* es también una obra musical” (*Apsi* 235, 18 enero 1988, 49). Ese mismo año trabaja en el Teatro Nacional Chileno en el espectáculo *La increíble historia de Pedro Urdemales* con dirección de Claudio Pueller.

El año 1988 es uno de los más intensos en cuanto a actividad músico-teatral para Solovera. Compone para dos espectáculos del Teatro Nacional Chileno: *El herrero y la muerte* de los autores uruguayos Mercedes Rein y Jorge Curi, con dirección de Claudio Pueller, y *Los Negros* de Jean Genet, dirigida por el francés

⁵ Originalmente concebida como sala de teatro, hoy La Batuta es un lugar de conciertos enfocado en la escena rock ubicada en la comuna de Ñuñoa, en Santiago.

Maurice Attias. De su experiencia con este director, Solovera señala:

Me hizo sentarme al lado de él, con la traductora. Yo nunca había trabajado así. Estábamos en un ensayo, le dice a la traductora y ella me dice: –Maurice va a parar el ensayo y dice que haga una canción de cuna, que canten, que sea de unos cuatro minutos y tiene diez minutos para hacerla. En diez minutos más seguimos el ensayo y empezamos montando su canción–. Yo le dije: –se lo puedo traer mañana o me voy para afuera un rato–. Él pregunta qué pasa, ella le explica y él dice: –Nosotros nos vamos afuera–. Ahí aprendí al tiro. Las ideas uno las tiene inmediatamente, lo que pasa es que empiezan los temores. Tienes el sonido en la cabeza pero te preguntas ¿cómo lo hago? Ahí empieza a bajar la idea, y empiezas a cortar, a cercenar. Lo primero que se te ocurre hay que tirarlo, por lo menos yo lo hago así (Solovera, 2007).

El trabajo musical de *El herrero y la muerte* llamó la atención entre los críticos. Yolanda Montecinos destacó que “la suma de elementos del folclore, de arte popular latinoamericano, se da en forma aún más clara [que en otros aspectos de la puesta en escena] en la excelente música de Patricio Solovera que anticipa, sigue, tipifica, e ilustra la acción en general en términos de síntesis diestra y efectiva” (*La Nación*, 8 abril 1988, 111). Por su parte la revista *Análisis* valoró la “variedad melódica y timbrística, evocadora de las rítmicas percusiones del espectro musical centroamericano” (*Análisis*, 18 abril 1988, 53). Mientras, Agustín Letelier apuntó que:

Patricio Solovera compone la música que apoya las secuencias y establece las transiciones necesarias. Es una música que se funde con la historia y a ratos parece no escucharse: es una parte del lenguaje escénico y su aporte es de central importancia, aunque se presenta con modestia. Compone su música con diferentes ritmos e intenciones pero sus instrumentos y sus bases rítmicas pertenecen a la música andina, lo que aporta el clima y las emociones de nuestra Hispanoamérica (*El Mercurio*, 17 abril 1988, C14).

Meses más tarde, nuevamente con Mateo Iribarren, participa en *Crónica de una muerte anunciada*, basada en la novela de Gabriel García Márquez. Luego, en un trabajo de gran magnitud, compone la música de *Pachamama* de Omar Saavedra, dirigida por Raúl Osorio en el Teatro UC. Muy cercano al lenguaje brechtiano el montaje llama la atención por su trabajo musical. Uno de los personajes se sitúa fuera de la acción y le canta al público “con melodía de claras reminiscencias a la música de Kurt Weill, canciones que sintetizan el contenido de las escenas” (*El Mercurio*, 5 junio 1988, C15). El crítico Agustín Letelier destacó que “la música de Patricio Solovera se incorpora como un lenguaje independiente y significativo en sí mismo, como sugiere Brecht para las representaciones de teatro épico” (*El Mercurio*, 5 junio 1988, C15). Durante 1989 integra el equipo creativo de dos montajes de Mateo Iribarren: *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, ambos con el Teatro La Batuta. En relación al primero, el compositor comenta:

Cuando hice *Galileo Galilei* de Brecht le pedí al director una escena, si me pudiera dar una escena a mí. Yo quiero saber de Galilei cuando está solo, callado, no está pensando en su teoría, ese hombre solo en el universo. Porque somos solos cada uno de nosotros, somos entidades y todos tenemos ese momento. –Déjame hacerle música a la mesa de trabajo–. Yo hice una música y él hizo una puesta en escena maravillosa: un juego de luces con la mesa. Con la música que le hice yo quedó hermosísima (Solovera, 2007).

Este testimonio revela que la música necesita un espacio y sobre todo un tiempo para poder insertarse en la puesta en escena. Se requiere que el director tenga la claridad de permitir al músico proponer y probar ideas. Además muestra la habilidad de Solovera para proponer otra cara del personaje desde la música. En cuanto a la creación musical de *La casa de Bernarda Alba*, el compositor destaca:

Un trabajo precioso porque ahí hay un canto. Mateo hizo la obra con hombres, entonces yo decía: —en la voz tiene que haber algo, una señal, que no sea solamente una cosita de amor, baladística—. Era una mujer y un hombre que cantaban, entonces a la mujer le hicimos cantar la voz del hombre y al hombre la voz de la mujer. Con Mateo hacíamos puros experimentos (Solovera, 2012).

Ese mismo año compone música para *La pipirijaina* de Jorge Díaz, dirigida por Claudio Pueller. El montaje fue estrenado en la sala La Batuta. Situada en el siglo XVII, narra la historia de una pareja de actores callejeros que esperan la autorización para presentarse en un pueblo. Solovera realizó un interesante trabajo musical que se adentró en los códigos de la época de la obra, con clavecín, flautas y tambores.

Ya en 1990 integra el equipo dirigido por Claudio Pueller para una novedosa adaptación de *Peer Gynt* de Henrik Ibsen. La música tenía reminiscencias de la “Canción de Solveig” de Edvard Grieg. Luego en 1992 comienza una colaboración con el director Alejandro Goic. Los montajes en que trabajaron juntos se caracterizaron por tener a Solovera en vivo sobre el escenario. El primer espectáculo fue *El rey de Sodoma* de Fernando Arrabal que, a juicio del compositor, “es la mejor obra que ha hecho Alejandro, la manera de dirigir, el planteamiento de montaje, la actuación de Max [Corvalán] con Mateo [Iribarren] es extraordinaria” (Solovera, 2012). En cuanto a la crítica, la revista *Punto Final* comentó que “una música elípticamente eclesiástica da el tono insinuante que conviene a esta maestría” (*Punto Final* 272, 30 agosto 1992, 17). Al año siguiente montan *El coordinador*, de Benjamín Galemiri, con Solovera al piano. Luego en 1994 *El solitario*, también de Galemiri. En esta obra incluyen a John Streeter en clarinete, que junto a Solovera en violín y percusión realizan las intervenciones musicales. La crítica hizo comentarios contradictorios respecto al trabajo sonoro. Mientras Eduardo Guerrero opinó que la presencia de los músicos “no es un real logro, tanto en lo estrictamente musical como en su ‘participa-

ción’ arriba del escenario” (*La Época*, 16 septiembre 1994, 34), Pedro Labra valoró la puesta en escena por su “carácter burlón y extravagante, subrayado por las intervenciones musicales de los dos instrumentistas sobre el escenario” (*La Segunda*, 29 agosto 1994, 40).

Uno de los proyectos más interesantes y ambiciosos de Solovera se presenta en el año 1996, luego de más de un año de trabajo. En colaboración con el dramaturgo Juan Radrigán y con dirección de Willy Semler, crean la ópera *El encuentramiento*. La obra se sitúa en 1789 y está basada en el relato de un duelo entre el Mulato Taguada y el español Javier de la Rosa. El terrateniente Tomás de Miranda ve en este conflicto la posibilidad de quedarse con la mujer del español y eliminar al mulato, líder de la causa indígena. En un testimonio escrito para la revista *Apuntes*, el director del montaje contó algunos detalles sobre el proceso creativo:

Aunque habíamos leído un par de libros sobre ópera (su historia, métodos y técnicas) optamos por dejarnos guiar más que por el instinto, por el sentido común. Organizamos un elenco con el criterio de *actores que cantaban bien*. [...] Definido nuestro proyecto como ópera-teatro nos alejábamos de las formalidades estilísticas de los líricos a cambio de los temperamentos más viscerales de los actores. [...] Con el paso del tiempo y la creciente exigencia de la partitura de Solovera, más la del maestro Hanns Stein (preparador de voz cantada) ya no cualquier actor *que cantara bien* podía enfrentar mínimamente el trabajo y comenzó, primero el cambio de reparto para terminar en una leve reducción del mismo (Semler, 1996: 54).

El espectáculo, originalmente planeado para 25 actores, se estrenó finalmente con 11, a los que se sumaron 5 músicos que tocaban en vivo. En relación al trabajo musical, Solovera señaló:

La composición musical recoge lo que somos como chilenos, un resultado cultural: desde Víctor Jara hasta Juan Sebastián Bach. Converge todo lo que uno tiene dentro y la experiencia de hacer

música para teatro. Hay raíces folclóricas, recitativos tradicionales de la ópera, las melodías de nuestra cultura. Por ejemplo, un aria melódica con sonoridades y giros que tienen que ver con el canto a lo humano y a lo divino; arias con ritmos de cueca (triste, rápida o lenta). Y canciones, melodías simples y sencillas que transmiten un sentimiento directamente. La “orquesta” es de cinco músicos (cello, mandolina, piano, guitarra y dos violines). Cellos y violines imitan la pifilca y la trutruca cuando es necesario (*La Tercera*, 7 junio 1996, 4).

Las críticas valoraron el arduo trabajo que significa un espectáculo de estas dimensiones. En cuanto a la parte musical, Carola Oyarzún señaló:

La música recoge diferentes ritmos y tradiciones que en su mayoría nos son familiares. El grupo de músicos está compuesto por piano, contrabajo, violines y guitarra. Su importancia y su impacto en el espectáculo merecen ser analizados exhaustivamente, en forma independiente (*El Mercurio*, 24 junio 1996, C17).

Solovera comentó en otra ocasión que a través de la música buscó: “confrontar los dos mundos mediante instrumentos autóctonos y doctos” y añadió: “Yo quería una orquesta grande y un coro, pero hay reducción de la misma idea y suena muy bien” (*El Mercurio de Valparaíso*, 11 agosto 1996, B1). Al año siguiente, colabora nuevamente con Raúl Osorio en la puesta en escena de *La marejada* de Jorge Díaz en el Teatro Nacional Chileno. La música es interpretada en vivo por Solovera en piano y Felipe Court en violín. Luego en 1998, con el mismo esquema, trabaja con el Taller de Experimentación Teatral que dirige Osorio, en una adaptación de *Una casa vacía*, la novela de Carlos Cerda.

Así como en “La marejada” la música en vivo ocupaba un sector del espacio escénico y dramático, aquí este elemento vuelve a protagonizar uno de los escenarios de “Una casa vacía”. La variada creación de Patricio Solovera (también en el piano) junto a la interpretación de Felipe Court en el violín, recorre cada uno de los

momentos y motivos de la obra (*El Mercurio*, 10 noviembre 1998, C17).

Ese mismo año compone la música de *Teresa, la mariposa arde en el vasito ambarino a los pies del Altísimo*, un espectáculo de danza-teatro dirigido por la coreógrafa Magaly Rivano, como homenaje a la escritora chilena Teresa Wilms Montt e interpretado por la actriz Enoe Coulon. La música es ejecutada en vivo por Solovera al piano y Court en violín.

Ya en el nuevo siglo, la actividad del compositor continúa con intensidad. Sus colaboraciones son constantes y entre las más destacadas es posible mencionar: *Medea Mapuche* de Juan Radrigán, dirigida por Rodrigo Pérez en el año 2000, *Crónica de una muerte anunciada* basada en la novela de Gabriel García Márquez, a cargo de Marcela Terra en 2001, *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht con música en vivo y la participación del tenor José Quilapi en 2002, *Hijo de Ladrón*, basada en la novela de Manuel Rojas, dirigida por Raúl Osorio y con música interpretada junto a Jorge Martínez⁶ en 2004 y una extensa lista más.

Al momento de cerrar esta investigación el compositor se encuentra participando en la obra *Tenías que ser tú*, dirigida por Pierre Sauré. Interpretada por los actores Alessandra Guerzoni y Julio Milostich

Los acompaña el músico Patricio Solovera y su piano, cuyas magistrales improvisaciones, diferentes en cada función, enfatizan el viaje emocional de la dupla. Guiado por el director, Solovera dialoga musicalmente con la acción teatral y subraya los estados emocionales de los personajes con acordes de canciones conocidas

⁶ Jorge Martínez Flores es compositor de una gran cantidad de música para teatro. Su actividad en este ámbito comenzó en los años 90 cuando fue director musical de la compañía Teatro del Silencio. Ver más detalles sobre su trabajo en Farías, 2012.

y de composiciones propias. La música se convierte en un invisible tercer actor (En www.paula.cl, 11 febrero 2014).

Es importante distinguir que Patricio Solovera ha desarrollado su actividad musical siempre en vínculo con el teatro. Si bien ha colaborado en algunas grabaciones con otros músicos, su quehacer ha estado consagrado al ámbito músico-teatral. Esto ha dificultado su visibilidad, pues su labor, tal como señala la nota, es la de un invisible tercer actor, fundamental para que la obra funcione aunque no lo podamos ver. Pese a que no ha recibido ningún reconocimiento por su tremendo aporte, Patricio Solovera es una figura fundamental para el teatro chileno de los últimos 40 años.

Otras experiencias

Existen dentro del vasto panorama de música para el teatro, algunos creadores que tienen una participación relevante en determinados montajes. Aunque su producción no es tan abundante como la de los compositores mencionados en las páginas anteriores, vale la pena consignar sus experiencias, que nos dan otras luces sobre la actividad músico-teatral en Chile.

Miguel Letelier Valdés

En el año 1962, el compositor Miguel Letelier, crea la música para *Las travesuras del ordenanza Ortega*¹ de Molière estrenada por el Teatro de Ensayo y dirigida por Fernando Colina. Luego del estreno, el compositor adapta las piezas, originalmente compuestas para piano, dos trompetas y percusión, en una versión para dos pianos titulada *Suite Scapin*².

Luego en 1964 colabora con el grupo ICTUS, en el montaje infantil *Serapio y Yerbabuena*. Más adelante en 1968, compone para *Peligro a 50 metros*³, en el Teatro de Ensayo nuevamente con dirección de Fernando Colina. Los intérpretes de la música de este último fueron los integrantes de la banda Nahuel Jazz Quartet.

Ya en los años 70 compuso música para 3 espectáculos: *Don Juan Tenorio*, *Las mocedades del Cid* y *El Mercader de Venecia*. Todas en el Teatro Nacional Chileno en los años 76, 77 y 78

¹ Cuyo título original es *Les fourberies de Scapin*.

² En 2003, nuevamente realiza arreglos y estrena una versión para orquesta.

³ El espectáculo estaba compuesto por dos textos: En el primer acto *Las obras de misericordia* de José Pineda y en el segundo, *Una vaca mirando un piano* de Alejandro Sieveking.

respectivamente. A propósito del primer montaje y su interés por la música para teatro, Letelier señaló:

Este es un campo que me ejerce gran atracción, y para el que tengo mucha facilidad. Se trabaja sobre la base del texto de la obra. Este da la inspiración. [...] Utilizaré pocos instrumentos: un coro de voces femeninas, clavecín, flauta, oboe. Serán melodías de la época pero con armonías más modernas (*El Mercurio*, 2 mayo 1976, 40).

La misma nota, publicada en el diario *El Mercurio*, en relación a la trayectoria de Letelier reseñaba:

Miguel Letelier tiene experiencias anteriores en la materia. Hace años compuso un acompañamiento musical para “Scapin” de Molière. También para una obra infantil en el Teatro ICTUS. Pero estos son momentos aislados dentro del quehacer teatral, ya que en la mayoría de los casos no existe una mayor preocupación por la música en el teatro o bien una injustificada modestia impide a las compañías acercarse a un compositor “serio” para que les componga en forma especial (2 mayo 1976, 40).

No queda claro si es por ignorancia o por una omisión de carácter intencional, pero el comentario hace oídos sordos a cientos de composiciones músico-teatrales que, como hemos visto en las páginas anteriores, eran parte de los montajes de las más diversas compañías, que incluso el mismo diario *El Mercurio* reseñaba antes del Golpe de Estado. En cuanto a Letelier, su último trabajo en teatro fue en 1981, nuevamente en el Teatro Nacional con la obra *Otelo* de William Shakespeare.

Cirilo Vila Castro

Otro de los compositores que también tiene un vínculo con el teatro es Cirilo Vila. A comienzos de la década del 60

compone para dos espectáculos de los Mimos de Noisvander. El primero se titula *Historias de mi ciudad* y el segundo *La isla de los gatos*⁴. También realizó la música de *Tienda de modas*, un vaudeville dirigido por Gustavo Meza en el Teatro Universitario de Concepción.

Luego en la década del 70, tras regresar de sus estudios en Europa, se vinculó con el TEKNOS, la compañía de la Universidad Técnica del Estado. Con ellos montó *Recuento* en 1970 y *La escuela de mujeres* en 1971. Ese mismo año realiza una importante labor en relación a la obra musical de Hanns Eisler y Bertolt Brecht, cuando graba el disco titulado *Eisler-Brecht Canciones* en el sello Dicap. Vila al piano y Hanns Stein en el canto interpretan 14 canciones que son anteceditas por el texto traducido al español y recitado por el actor Rubén Sotoconil. A fines de ese mismo año Vila realiza la dirección musical del montaje *La Madre*, adaptación de Brecht de la novela de Máximo Gorki, con el DETUCH, bajo la dirección de Pedro Orthous. En el programa de mano de la obra, Hanns Stein elabora una reseña de Eisler, a quien califica como “uno de los grandes ‘olvidados’ en las enciclopedias musicales occidentales”⁵. Sobre la creación musical señaló:

La música para “La Madre” fue compuesta entre los años 1929 y 1931. Basta ver los títulos de las canciones, para darse cuenta que Brecht y Eisler les asignaban una función específica, propia. No se trata de música incidental, sino de incisivos comentarios o bien resúmenes o consecuencias del acontecer escénico⁶.

⁴ Éste último al parecer no se estrenó. Sin embargo, en 1970, por encargo del tenor Hanns Stein, el compositor seleccionó tres canciones de esta obra, que pasaron a llamarse *Tres cantos mapochinos* en referencia al lugar donde transcurría la acción en la pantomima (Torres, 2005a: 19-20).

⁵ Programa de mano de *La Madre*, 1971.

⁶ *Ibid.*

En la grabación de la música participaron siete músicos de la Orquesta Sinfónica de Chile además de los actores que cantaban. Sobre la parte cantada, la actriz Mónica Carrasco explica: “Cuando hicimos *La Madre* o varias obras más después, nosotros mismos grabábamos y sobre esa grabación cantábamos, entonces aparecía una tremenda multitud cantando, pero eso era por perseguir justamente una cosa más brechtiana” (2013). Posteriormente Vila compone música para tres espectáculos: *De esto y de aquello*, en 1972, *Jorge Dandin*, en 1973 y *Las alegres comadres de Windsor* en 1975. En una entrevista del año 2005, recordaba este periodo señalando:

En esa época yo recuerdo haber hecho, como trabajo composicional, más bien música de teatro y ese tipo de cosas, un poco porque era como encontrar, desde mi punto de vista personal, el vínculo entre lo que yo traía de afuera y lo que era posible hacer acá, o de lo que era más aconsejable hacer acá. Ahí hubo un periodo en cierto modo reflexivo (Torres, 2005b: 12).

Podemos ver cómo, al igual varios compositores, Vila encuentra en el teatro un espacio fértil para la experimentación. Por otra parte su labor de difusión de las creaciones de Eisler y Brecht, tanto en teatro como en disco, es sin duda un aporte al desarrollo de la actividad musical y a la divulgación de las ideas de estos autores.

Nahuel Jazz Quartet

En 1962 una curiosa colaboración se produce en el Teatro ICTUS. La banda Nahuel Jazz Quartet participa interpretando música en vivo en la obra *Un sabor a miel* de la dramaturga británica Shelagh Delaney, con dirección a cargo de Charles Elsesser. El montaje era una adaptación del espectáculo que ya había te-

nido éxito tanto en Londres como en Broadway e incluso había sido llevada al cine en 1961. Según Orlando Avendaño, baterista de la banda entre 1960 y 1963:

El director Charlie Elsesser era un gran aficionado al jazz, nos conocimos de mucho antes de esta obra, siempre vinculado y cercano a los músicos. El vio la obra y trajo el book y la música de Inglaterra, nos la dio a nosotros porque ya éramos un grupo consolidado y con un director como Omar Nahuel, que era muy profesional, detallista y serio (2014).

La participación del grupo llamó la atención de la prensa, aunque hubo quienes cuestionaron su presencia en la escena: “El conjunto de jazz tampoco se justifica. Sus buenas interpretaciones distraen la atención del espectador al quedar tan en primer plano” (*Ecran* 1654, 9 octubre 1962, 25). En las fotografías de la obra es posible apreciar que el grupo realmente estaba muy presente en el espacio escénico. Además dado que el Teatro La Comedia es más bien pequeño, es muy probable que la regulación de volúmenes entre música y actores haya sido difícil. Aun así, el montaje estuvo durante tres meses en cartelera. Este trabajo marcó un hito, pues hasta ese momento, si bien habían tenido lugar otros espectáculos con música en vivo, no se había intentado incorporar una banda. En cuanto a la realización del montaje, Avendaño recuerda:

Se hizo una tarima especial al mismo nivel del escenario al costado izquierdo de este, donde nos ubicamos. Nosotros hicimos la transcripción e interpretamos todos los temas de la obra original, que entre otras características tenía un tema para cada uno de los cuatro intérpretes. [...] La obra tenía ciertos momentos (breaks) donde la iluminación se centraba en los músicos, lo que nos permitía tocar temas enteros, mientras se hacían cambios de escenografía o vestuario. El resto era la música incidental que acompañaba el desarrollo de la trama (2014).

La participación en la obra, contribuyó a que el cuarteto se diera a conocer. Según señalaba al año siguiente la revista *Ecran*:

La primera vez que se oyó hablar con insistencia del Nahuel Jazz Quartet fue a raíz del estreno de la obra de Shelagh Delaney, “Un sabor a miel”, por el Grupo Ictus. Era la primera vez que un conjunto musical “en vivo” complementaba una representación teatral. [...] Terminada la temporada, Elsesser, un gran aficionado al jazz, propuso a Nahuel realizar un concierto al mes en el mismo teatro La Comedia (1698, 13 agosto 1963, 30-31).

En 1963, cuando graban su primer LP, incluyen el tema principal de la obra, titulado “Taste of Honey”⁷. Según el baterista “lo tocábamos como obertura y cierre y algunos fragmentos durante el desarrollo de la obra” (Avendaño 2014).

Por otro lado, en 1964 el Teatro de Ensayo monta la obra de David Benavente *Tengo ganas de dejarme barba*, con música del Nahuel Jazz Quartet⁸. Posteriormente en 1968, participan en *Peligro a 50 metros*⁹, también en el Teatro de Ensayo interpretando la música de Miguel Letelier.

⁷ Sobre Omar Nahuel y el primer LP del cuarteto, el musicólogo Álvaro Menanteau señala: “Sin duda que este artista fue un importante referente para los jazzistas chilenos de la década al menos en dos aspectos: Su cuarteto fue el primer conjunto organizado que hizo un jazz moderno, disciplinado e impecablemente ejecutado. Grabó el primer LP de jazz realizado por un conjunto establece en nuestro medio. Demostró que era posible ser jazzista moderno y crear un circuito de difusión para este lenguaje musical, de modo que incluso se pudiera vivir de esta música” (2006: 96).

⁸ Aunque no queda claro si esta música fue compuesta para la obra o correspondía a su LP, si era interpretada en vivo o grabada. Los artículos de prensa revisados no dan cuenta de la parte musical.

⁹ El espectáculo estaba compuesto por dos textos: En el primer acto *Las obras de misericordia* de José Pineda y en el segundo, *Una vaca mirando un piano* de Alejandro Sieveking.

Teatro Aleph

Una experiencia diametralmente opuesta a todo lo anterior es la del Teatro Aleph. Esta compañía presenta en 1969 su primer montaje titulado *¿Se sirve usted un cocktail Molotov?* La característica tanto de éste como de sus siguientes trabajos es la creación colectiva como método de trabajo y la presencia de la música como uno de los factores de importancia.

Uno no sabe si es un circo de barrio o unos pocos locos cuando se encuentra con una banda de tambores, platillos y guaripola que marcha alegremente por la calle Lastarria. No es un circo y son unos pocos no tan locos miembros del grupo Aleph, y la marcha es el comienzo de su última obra que lleva un nombre de duende: “Grufftuffs” (*Paloma*, julio 1973, 28-31).

Sobre la inclusión de música en los espectáculos del Teatro Aleph, Oscar Castro, uno de sus fundadores señala:

Cuando nace el Aleph todos tocábamos algún instrumento y cantábamos y como éramos todos estudiantes universitarios de otras facultades y no de teatro no nos sentíamos culpables de cantar en este arte, inventábamos canciones en nuestras fiestas y entre empanada y vino nacía una canción, como: “Perjudícame” o “Putas que es feo el folklore” y las metíamos en el espectáculo, éstas no eran escritas y algunas se perdieron para siempre. Otras canciones se salvaron gracias a que fueron grabadas (Castro, 2014).

El modo de entender la presencia de la música en el montaje es diferente. No hay una idea marcada de autoría en el sentido que le asignan los compositores que crean una música especialmente para el montaje. El Aleph usa músicas en forma más espontánea en distintas obras, dependiendo de las necesidades del espectáculo y de las peticiones del público.

Tras el Golpe de Estado, los militares clausuran la sala de la compañía, y debido a esto presentan en el Teatro del Ángel la

obra *Al principio existía la vida* en octubre de 1974. Allí incluyen música de Ángel Parra que había salido recientemente del campo de concentración de Chacabuco.

Le pedí que me hiciera una música y yo la puse en la obra del Aleph *Al principio existía la vida*. Un cuarteto de cuerdas de la Universidad Católica la grabó. Era un gesto de resistencia. Se puede poner preso al músico pero nunca a la música. Ángel hizo también otra música para la pieza *Érase un vez un rey* antes del Golpe. En estos encuentros no buscábamos ni soluciones dramáticas ni estéticas era solo para entretenernos juntos. Esto de no buscar soluciones estéticas o dramáticas, no significa que estas acciones artísticas no las tengan (Castro, 2014).

Un mes después del estreno de *Al principio existía la vida*, Castro y su hermana Marietta son detenidos por la DINA y llevados a diferentes campos de detención, entre ellos Villa Grimaldi¹⁰. Al poco tiempo, la madre de ambos y John McLeod, cuñado de Óscar y también miembro del Aleph fueron hechos desaparecer. Luego de dos años de detención, Castro parte al exilio a Francia donde vive desde entonces. Allí han mantenido junto a otros miembros de la compañía la actividad teatral, siempre con elementos musicales.

Con Sergio Vezely nos conocimos en el Campo de concentración. Gran músico. Trabajó en esa ocasión en muchos espectáculos que se producían en los comedores en una actividad que llamábamos los viernes culturales. Luego nos encontramos en París y ahí me hizo la música de *El exilado Mateluna*, un clásico del

¹⁰ Según Castro: "Esa orden contra nosotros tiene que haber emanado de alguien en la Universidad Católica. Cuando el encargado de inteligencia de allá vio la obra, y como alguna sensibilidad debe haber tenido el tipo, seguro que dijo esto sí que no, esto hay que pararlo, si no lo hacemos ahora después viene otra y otra de otros actores y otra más, y después no va a haber como parar el asunto" (Castro en Rojo, 1985).

Aleph. Desiderio Arenas, otro músico extraordinario, escribió la música de *La noche suspendida* (Castro, 2014).

En una entrevista, a propósito de esta última obra, pero que se puede extrapolar a todo el trabajo del Aleph, Castro señalaba: "La música es fundamental en la obra, puesto que el teatro puede ser muy aburrido, si no se le acompaña con música la gente se va. Hay que acompañarlo con otras cosas: música, baile, humor, y la alegría de vivir tiene que estar siempre allí, porque si no el teatro es muy triste" (Toro, 1984: 160).

Víctor Jara Martínez

La actividad teatral de Víctor Jara fue muy intensa. Inicialmente como actor pero sobre todo como director, ámbito en el que destacó rápidamente como uno de los más importantes de su generación. Luego de estudiar la carrera de Actuación, ingresó a Dirección teatral en la Universidad de Chile. Como trabajo de egreso de dicha carrera, dirigió *Ánimas de día claro*, de su amigo el dramaturgo Alejandro Sieveking. Según Gabriel Sepúlveda:

El examen de egreso de Víctor tuvo lugar en la Sala Camilo Henríquez, del Teatro de la Universidad Católica, en diciembre de 1961, después de dos meses de ensayos. El elenco estaba conformado, mayoritariamente, por alumnos de la escuela. Tanto gustó, que fue incluido en la temporada oficial del Antonio Varas del año siguiente, con un reparto que incluía a actrices ya consagradas (2001: 69).

En este montaje incluye música, interpretada por él y Clemente Izurieta, su amigo y compañero del grupo Cuncumén. Eran principalmente canciones del folklore que cantaban los actores. Según recuerda el dramaturgo Alejandro Sieveking: "Había una canción muy desconocida, que es una maravilla, que se llama 'La Mariposa'. Esa se cantaba, estaba grabada. La Bertina

miraba para el valle, se acordaba de la hermana y se oía la voz de la hermana lejos. Era muy bonito el efecto, además la canción muy apropiada” (Sieveking, 2013).

En 1965 realiza tres trabajos significativos. El primero es la creación musical para el montaje de *La mala nochebuena de don Etcetera*, una obra infantil escrita por Jorge Díaz y dirigida por Franklin Caicedo. Según una crítica de la revista *Ecran*, en relación al texto, Jorge Díaz “nacionaliza el teatro infantil y lo vierte en los cánones de la comedia musical con bailes y cantos de nuestro folklore, encontrando en los huasos, fauna y flora típica, los equivalentes para las hadas nórdicas, los gnomos alemanes y los gigantes escandinavos” (1772, 12 enero de 1965, 6). Allí Jara compone música instrumental y canciones.

Ese mismo año colabora con la compañía de mimos de Enrique Noisvander, de la cuál había sido parte en los años 50. En el año 1961 el grupo presentó *Historias de mi ciudad*, un espectáculo compuesto por varias historias. Una de ellas se titulaba *Pepe mendigo* que luego continuaron presentando en forma independiente o inserta en otros montajes. Jara creó música con canto y guitarra para acompañar la presentación. Son varias pequeñas canciones que van narrando la historia, cada una con un carácter muy marcado¹¹.

Pero el trabajo más importante de ese año es la dirección de *La Remolienda* de Alejandro Sieveking en el ITUCH. El texto había sido pensado originalmente como una comedia musical, sin embargo Jara lo modifica dejando solamente algunas canciones. Sobre este cambio, el dramaturgo recuerda:

Él dijo “esto no es una comedia musical, esto es una obra”, bueno y yo de acuerdo completamente, yo no era impositivo en decir “esto se hace así”, me daba cuenta de que tenía la razón. Además que

¹¹ Esta composición aparece como *bonus track* en la reedición del disco *Canto por travesura* en el año 2001. Si bien la grabación está fechada en 1965, no hay certeza del contexto en que se presentó.

él era músico, el que no quisiera poner canciones, más verosímil e inteligente parecía, menos instintivo, espontáneo (Sieveking, en González *et. al.* 2008: 135).

Pero por otro lado, Jara compone algunas piezas instrumentales para arpa, guitarra y percusión, que son incluidas como introducción y en las transiciones entre escenas¹². Llama la atención el estilo de éstas pues nos muestra el carácter onírico y sutil que el músico busca imprimir al montaje. *La Remolienda* es una obra que ha sido representada en innumerables ocasiones y en muchos casos los montajes caen en la vulgaridad, en el exceso de groserías como una forma de aproximarse al mundo popular y campesino que la obra presenta. Las cinco composiciones del montaje original, se alejan totalmente de esa lógica y más bien hacen un comentario y proponen otro prisma desde el cual presenciar el espectáculo.

En otro plano, estas piezas tempranas en relación a la actividad netamente musical de Jara, presagian cuál será la propuesta estética del creador en el modo de tocar la guitarra y en el uso de ciertas disonancias y colores armónicos.

Del teatro a la música y viceversa

Aunque Víctor Jara no continúa componiendo música para teatro, es posible apreciar en su actividad artística un profundo interés por vincular estos dos mundos. Una de las experiencias interesantes es la que lleva a cabo cuando asume la dirección artística del grupo Quilapayún en el año 1966. Además del trabajo

¹² Las cinco piezas compuestas para la obra, al igual que *Pepe Mendigo*, aparecieron como *bonus track* en la reedición del disco *Canto por travesura* en el año 2001.

estrictamente musical, Jara insta en el grupo algunos elementos teatrales. Al respecto, Eduardo Carrasco señala:

Como hombre de teatro que era, nos enseñó también muchas cosas; por ejemplo, que un conjunto de voces tan viriles, tan agresivas y contestadoras, no podía pararse de cualquier modo en el escenario, que la actitud corporal tenía que corresponderse con el contenido de lo que se estaba cantando, que no da lo mismo cualquier tipo de iluminación o cualquier fondo de escena, que hay que tratar de obtener impresiones precisas en el espectador, que la expresividad depende de la fuerza interior, de la convicción que uno mismo tenga, pero también de innumerables factores externos, que nada tienen que ver ya con la intención o veracidad del que canta (2003: 85).

Jara crea un verdadero sentido de puesta en escena para Qui-lapayún. Estas ideas que incorpora, forman parte esencial de la propuesta estética de la agrupación hasta el día de hoy y dan cuenta de un interés por trasladar elementos del teatro a la música pero sobre todo de un entendimiento integral de las disciplinas artísticas.

Nuestro trabajo en escena se transformó en algo muy riguroso y preciso; al principio nos costó hacer naturales, actitudes que habían sido largamente estudiadas en los ensayos, una especie de mecanismo de relojería en el que cada uno de nosotros cumplía un rol definido. En tal parte de la canción había que mirar hacia el frente, después había que cambiar de posición, después teníamos que tomar la guitarra de tal o cual modo, había que cerrar los ojos y abrirlos en tal palabra, después venía el cambio de instrumentos, los desplazamientos detrás del que quedaba anunciando la próxima canción, las frases claves que había que aprenderse, etc. (Carrasco 2003: 86).

Una idea similar se puede apreciar en su disco *La población* (1972) cuando incluye una pequeña representación. Recrea en un interludio de la canción “La toma” algunos diálogos entre los

pobladores en el momento en que están realizando una toma de terreno. Para esto invita a la actriz Bélgica Castro a grabar estas voces. Otros vínculos de su música con el ámbito escénico los podemos encontrar en la creación del tema instrumental “La partida” para una serie de televisión titulada *Leyendas de mi país*, realizada por la compañía de Mimos de Noisvander en 1968. También su participación en el proyecto *Los siete estados* (1971-1973), el ballet creado por Patricio Bunster, con música del compositor Celso Garrido-Lecca y algunas canciones del propio Jara¹³.

Pero más allá de casos específicos, es posible escuchar una teatralidad en toda la obra musical de Víctor Jara. El sentido dramático de muchas canciones es evidente. La construcción de personajes, las imágenes que propone en sus textos y los correlatos que establecer desde los instrumentos dan cuenta de una noción verdaderamente teatral de concebir su música¹⁴.

¹³ Lamentablemente este proyecto no llegó a estrenarse.

¹⁴ “La formación teatral de Jara, en la dimensión de actor, director y productor, resulta muy relevante para su trayectoria musical posterior. Será importante, por ejemplo, su trabajo de impostación de la voz para establecer un estilo propio en la interpretación de sus canciones, incluido el canto-hablado sobre notas repetidas. Asimismo, los métodos de montaje escénico, las estrategias narrativas y los modos de representación y creación de personajes, le darán un espesor diferente a su trabajo como intérprete, como autor y como director artístico de grupos musicales” (Acevedo et. al. 1996: 35).

Una de las formas teatrales en que la música adquiere un rol preponderante es el llamado Musical. Dependiendo del género puede ser una comedia o un drama. Si bien un montaje puede tener una presencia importante de elementos sonoros, cuando hablamos de Musical, se establece una distinción significativa. La prensa, al igual que los programas de mano, menciona al compositor como coautor de la pieza y por lo general se detienen en comentarios respecto de la música, las canciones, los actores que las interpretan, etc.

A mediados de los años 50 surge en algunos creadores nacionales, la inquietud por montar espectáculos musicales. Uno de los intentos tempranos en este ámbito lo realiza Raúl Aicardi, quien escribe y dirige el drama musical *Mapulai*, en 1954. La obra abordaba el tema de la usurpación de tierras del pueblo mapuche y las problemáticas humanas que esta situación genera. La elección de esta temática tenía como objetivo presentar “un asunto netamente chileno” (*Ecran* 1228, 3 agosto 1954, 14). Aicardi convoca al violinista, compositor y arreglador Ernesto Tito Ledermann¹ que compone la música de la obra, interpretada en piano por Moisés Recabarren y Alfredo Bahamondes. La prensa recibió con entusiasmo el estreno de este primer drama musical hecho en Chile.

“Mapulai” es un drama musical, el primero en su género estrenado en nuestros escenarios. De ahí que la realización de esta obra significa un serio aporte en el desarrollo teatral chileno. [...] Como a la novedad de la técnica se añadió la búsqueda de inspiración en

¹ Que ya tenía cierta experiencia en teatro pues había compuesto la música de *Don gil de las calzas verdes* en el Teatro Experimental en 1948 y participaba como violinista en el radioteatro de radio Cooperativa desde 1950.

nuestras fuentes autóctonas, el esfuerzo es doblemente digno de aplauso. “Mapulai” cuenta el drama de nuestros mapuches que, allá en la región austral de Chile, asisten a la desintegración de su propiedad. [...] Uno de los valores positivos de la representación de “Mapulai” lo constituyó la música de Tito Ledermann. El joven compositor chileno acusó gran talento y extraordinaria sensibilidad. Supo captar muy bien el ritmo de la música mapuche, haciendo de cada melodía una verdadera creación. Hubo momentos en que los fondos musicales resultaron realmente sobrecogedores (*Ecran* 1232, 31 agosto 1954, 20).

Sin embargo, la valoración de la obra está dada en gran medida porque este era un primer intento en el drama musical, más que por la calidad del montaje en sí. De hecho en la misma crítica se comentan ciertas deficiencias.

Como todo primer intento, esta presentación de “Mapulai” acusó defectos, fáciles de resolver. Uno de ellos fue la dificultad para entender la letra de las canciones interpretadas por los coros y los solistas. Esta falla debilitó el argumento pues no pudiendo comprender el contenido de las palabras cantadas, se perdió parte de la historia (*Ecran* 1232, 31 agosto 1954, 20).

De todas maneras, *Mapulai* representa un primer esfuerzo por el desarrollo del teatro musical en Chile. Dos años más tarde, en el ámbito de la comedia, Rodolfo Soto crea un espectáculo titulado *Y... a veces estudiamos* que retrataba la vida de un grupo de estudiantes universitarios. La letra de las canciones corresponde a Ariel Arancibia y la música nuevamente a cargo de Tito Ledermann. Desde el momento en que se anunció la realización de esta obra, se generó expectación por conocer la que podría ser la primera comedia musical chilena.

Sin embargo, el resultado no fue del todo satisfactorio a ojos de la crítica. Soto no contaba con un elenco profesional sino más bien un grupo de jóvenes aficionados que podían tener las mejores intenciones, pero no estaban en condiciones de cumplir con

la alta expectativa que se generó en torno al montaje. La revista *Ecran*, venía anunciando la obra desde meses antes de su estreno y había señalado en más de una ocasión que ésta sería la primera comedia musical hecha en Chile. *Ecran* comentó incluso: “un género que hacía falta en nuestro medio artístico, tendrá con esta obra una experiencia de muchos quilates” (1326, 19 junio 1956, 14). Pero, luego del estreno, los comentarios no fueron tan optimistas y este estatuto de “primera comedia musical chilena” se relativizó:

Llena de buenas intenciones, y con algunos efectos muy bien logrados, se presentó “Y... a veces estudiamos”, una comedia musical que firma Rodolfo Soto. Para juzgar el comportamiento del numeroso conjunto, es imprescindible establecer hechos previos: desde luego no se trata de una compañía profesional y, por lo tanto, todo lo que hace corresponde al orden de los artistas aficionados. [...] La comedia se ubica en el punto de transición entre los machitones (fiestas de estudiantes tradicionales de la Universidad Católica) y la comedia musical (*Ecran* 1347, 13 noviembre 1956, 14).

El hito fundacional en el género de comedia musical se produce en 1958 cuando el dramaturgo Luis Alberto Heiremans escribe *Esta señorita Trini* con música de la cantante y actriz Carmen Barros. Sobre el origen del montaje ésta señala:

Yo había vivido fuera de Chile bastante tiempo y en el año 57 volví a Chile ya para instalarme de nuevo. Entonces dentro de mi círculo de amistades estaba Luis Alberto Heiremans, Eugenio Dittborn, Bernardo Trumper, etc. Toda la gente del Teatro de Ensayo. Pero en ese momento yo todavía estaba muy aferrada a mi carrera operática, acababa de tener un cambio de destino entonces todavía no estaba muy segura de lo que quería hacer. Pero un día conversando con Tito Heiremans, en nuestros círculos que salíamos bastante, nos reuníamos en diferentes partes, de repente yo le digo: ¿Por qué no hacemos una comedia musical? [...] Y ahí nació *Esta Señorita Trini*. La trabajamos todo el verano del 58 y se la pasamos en el verano a los mandamases del Teatro de Ensayo que eran Eugenio

Dittborn, Alfredo Celedón y Bernardo Trumper. Se la leímos y quedaron muy encantados, entonces dijeron: esta es la obra que se va a hacer para iniciar el año (Barros, 2013).

La dramaturgia es bastante sencilla: situada en 1912 unas tías solteronas quieren casar a su sobrina. Ella intenta desilusionar al pretendiente haciéndose pasar por tonta. Se produce un enredo amoroso que tiene, por supuesto, un final feliz. Las canciones las compone Barros que además es la protagonista de la obra. En una entrevista a comienzos de 1959, cuando presentaron el montaje en Concepción, ésta señaló:

Jamás había compuesto música. Emplee sólo mi experiencia como cantante, he tenido oportunidad de presenciar en varias ocasiones comedias musicales en los Estados Unidos y he integrado varias compañías de zarzuelas y operetas; esto me ha servido para componer la música de “Esta señorita Trini. [...] Lo más notable ha sido la adaptación de los actores, todos ellos carecían de experiencia musical y en la obra han debido actuar cantando, haciéndolo con plena soltura y con gran armonía; solo yo y Justo Ugarte habíamos cantado en otras ocasiones (*La Patria*, Concepción, 15 enero 1959, s/p).

Dirigida por Eugenio Dittborn, con el elenco del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, la obra logra un éxito inesperado que la mantiene en cartelera durante todo el año. A diferencia de las iniciativas anteriormente mencionadas, *Esta señorita Trini* recibe excelentes críticas:

Regocijante espectáculo, brillante demostración de talento, divertida comedia. [...] ¿Comedia musical, sainete, opereta?... Ya no importa clasificarla: está hecha a la medida para proporcionar entretenimiento. [...] La música, igualmente simple, permitió que todos los actores pudieran salir airoso en la difícil empresa de cantar y bailar (*Ecran* 1423, 6 mayo 1958, 18-19).

La interpretación musical la realizaron Diego García de Paredes y Pedro Mesías, cada uno en un piano. Esta formación instrumental llamó la atención, al igual que algunas canciones de la obra que fueron bien recibidas:

Como exponente de música chilena, la tonadita que figura en el tercer acto nos parece bien lograda en el pentagrama de Carmen Barros, y creemos que, junto a la canción “Mi corazón necesita vacaciones”, bien podrían ser éxitos populares al comercializarlos en grabaciones. [...] La nueva idea aplicada en nuestros medios de utilizar dos pianos para acompañar, al estilo de “Lemonade Opera”² de [Nueva] York, nos parece bien indicada, y la interpretación dada por los pianistas Diego García de Paredes y Pedrito Mesías fue excelente (*La Nación*, 3 mayo 1958, s/p.).

Pero el montaje no estuvo exento de algunas críticas, las que se enfocaron principalmente en el aspecto musical:

Esta señorita Trini, siendo una pieza al margen de las facturas habituales del teatro, con música incidental, es, no obstante, un espectáculo delicioso. Dos pianos bastan para establecer el clímax necesario a las canciones compuestas por Carmen Barros con una inspiración llena de vivacidad, y soplo juvenil. Y aunque la letra de las mismas adolece de múltiples incorrecciones, no guarda ritmo poético y apunta incongruencias [...] hay tal acopio de gracia en la intención de los cantares y estribillos, que el espectador no repara en tales defectos (*La Nación*, 4 mayo 1958, s/p).

En este mismo sentido, se cuestionó la calidad de las canciones compuestas por Carmen Barros sugiriendo que “la ágil pluma de Luis Alberto Heiremans necesita surtir de otra línea melódica de más vuelo musical” (*La Nación*, 3 mayo 1958, s/p). Probablemente haya pesado en el resultado final, la inexperiencia de Barros

² Compañía teatral estadounidense fundada a fines de los años 40 que llamó la atención por utilizar dos pianos en lugar de una orquesta.

en la composición así como la de Heiremans en escribir letras de canciones, pero pese a estos detalles, la obra tuvo una excelente recepción de parte del público.

Resulta curioso analizar los discursos que se producen en torno a la obra, tanto por parte de sus creadores como de la prensa. Se genera una suerte de indefinición en torno a la idea de comedia musical que se verá más adelante de forma similar en otros espectáculos. Uno de los comentarios de prensa anteriormente citados planteaba la duda: ¿es una comedia musical, un sainete, una opereta? Probablemente lo novedoso de la propuesta impedía clasificarla adecuadamente. En una entrevista a pocos días del estreno, el director Eugenio Dittborn explicaba:

Esta es una comedia musical chilena, no norteamericana, que son las que más conoce el público a través del cine. [...] Es una comedia en que de repente se canta y se baila, pero en esos momentos la obra no se detiene, sigue progresando. La música y el baile no constituyen el pretexto clásico de las operetas que sirven para lucimiento de los intérpretes. No nos preocupa que los actores nuestros no sepan cantar ni bailar muy bien, porque representan personajes humanos y no títeres (*Ecran* 1421, 22 abril 1958, 15).

Pero por otro lado, Bernardo Trumper, escenógrafo de la obra y uno de los altos mandos del Teatro de Ensayo, realizaba en el programa de mano de la obra y luego en un artículo publicado en la *Revista Musical Chilena*, una verdadera apología del musical norteamericano.

La comedia musical norteamericana ha recibido hace pocos meses el reconocimiento definitivo como expresión artística por parte de la intelectualidad de los Estados Unidos. [...] La comedia musical norteamericana es una auténtica expresión de los Estados Unidos, sea cual fuere su origen y sus antepasados artísticos. La ópera, la opereta, la ópera bufa, la revista musical y la zarzuela española tienen puntos de contacto con la comedia musical, pero ésta es una

forma nueva, y, lo que es más importante, es la expresión de un pueblo³.

Como se puede apreciar, surge nuevamente la idea de la definición y las fuentes que nutren o no a este género. Pero lo más interesante del discurso de Trumper está en su visión de la realidad nacional:

En Chile, lo que podríamos llamar comedia musical se inició con un fallido intento de Tito Ledermann y Raúl Aicardi, llamado “Mapulái”; y ha llegado a una cúspide desde la que podrá seguir un camino ascendente con el éxito del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica “Esta Señorita Trini” [...] obra que, sin imitar el modelo norteamericano y tomando elementos chilenos, ha logrado un exitoso espectáculo músico-teatral que deja las puertas abiertas a la evolución de esta forma, que ha demostrado ser una de las que mayor resonancia tiene en el público (1958: 26).

Llama la atención el calificativo de “intento fallido” en relación a una obra que, aunque no tuvo el éxito de *Esta señorita Trini*, se estrenó y recibió algunos elogios de la crítica. Más allá de este tipo de comentarios, son varias las circunstancias que favorecen el que se considere a *Esta señorita Trini* como la primera comedia musical chilena. Sin duda una de las causas es el excelente resultado y el éxito del montaje. Pero también pesa el que lo haya realizado una de las compañías más importantes del teatro chileno, como era en ese momento el Teatro de Ensayo. Probablemente si las iniciativas de Raúl Aicardi y Rodolfo Soto hubieran contado con un elenco y un respaldo de esas características, el resultado hubiera sido diferente. De todos modos es importante considerar que esos intentos, son antecedentes importantes a la hora de revisar el surgimiento del Musical en Chile.

³ Programa de mano de *Esta señorita Trini*, 1958.

Del mismo modo, el triunfo de *Esta señorita Trini* propició el desarrollo de otros espectáculos musicales. El primero de ellos ocurre al año siguiente, en 1959, cuando Miguel Frank dirige el montaje *Eso que llaman el novio*, adaptación de *The Boyfriend*⁴ del inglés Sandy Wilson. El montaje estaba protagonizado por Carmen Barros, que ya había ganado un prestigio en este ámbito gracias a su participación en *Esta señorita Trini*.

Llevar a escena “Eso que llaman el novio” no es tarea fácil. Pocos precedentes hay en nuestro teatro de comedias musicales y es necesario entonces que actores se improvisen en cantantes y viceversa, a la vez que cantantes y actores deben improvisarse en bailarines. No es justo, pues, exigir demasiado. [...] Carmen Barros es la actriz indicada para este tipo de pieza. Actúa y canta con una voz muy apropiada para la comedia musical. Da simpatía y gracia a su Polly Browne [nombre del personaje que interpreta], y sus números se constituyen en los más logrados (*Ecran* 1504, 24 noviembre 1959, 14).

Al año siguiente, se produce el que se convertirá en el espectáculo de mayor éxito en la historia del teatro chileno: *La pérgola de las flores*, de la dramaturga Isidora Aguirre, con música de Francisco Flores del Campo. Carmen Barros, que protagonizó la obra, ha sido enfática al señalar que “*La pérgola* no hubiera existido si no fuera por el triunfo de la *Señorita Trini*” (Barros, 2013). Esta afirmación parece ser muy cierta, pues tanto el éxito económico del montaje como la buena recepción de la comedia musical como género, motivaron a los participantes del montaje a llevar a cabo este nuevo proyecto. Sobre el origen de *La pérgola de las flores*, Barros recuerda:

Francisco Flores del Campo y Santiago Del Campo estaban haciendo una comedia musical pensada para Lucho Córdoba. Tenía que

ver con La pérgola de las flores, de San Francisco. Lo querían a él como protagonista. Tenía otra temática, era más bien un musical dramático. Santiago Del Campo era un gran dramaturgo y periodista, y bueno, Francisco Flores Del Campo era muy conocido como músico, sus canciones se tocaban por todos lados, todos los boleros (Barros, 2013).

Santiago del Campo recibe una oferta de trabajo en España y decide irse de Chile, dejando el proyecto en manos de Flores. Pronto se suma el director Eugenio Guzmán quien propone a la dramaturga Isidora Aguirre para crear un nuevo texto. La autora no estaba inicialmente muy convencida de sumarse al proyecto pero finalmente lo hizo.

Eugenio Dittborn, director del teatro de la Universidad Católica, envió al compositor de canciones populares, Francisco Flores del Campo a convencerme de que la escribiera. Para que aceptara me mandó decir que la montaría el elenco del Teatro de Ensayo, entonces con excelentes actores, y que la dirigiría Eugenio Guzmán, en circunstancias que Eugenio y yo pertenecíamos al teatro de la Universidad de Chile. Creo que fue por mi aptitud para la comedia. Dittborn se había propuesto poner todo el acento ese año en el teatro nacional. Habían estrenado una comedia musical muy sencilla con texto de Tito Heiremans y música de Carmen Barros (*Esta señorita Trini*), que tuvo muy buena acogida. Pancho me decía que ganaríamos dos millones (lo que había recaudado esa comedia). Mi necesidad de dinero... Lo insólito es que nunca me ha movido el hecho de ganar dinero, pero esa vez me pareció que lo necesitábamos con tanta urgencia que acepté, a pesar de no interesarme el tema y desconocer el género. ¡Casi enseguida me arrepentí! Pero ya tenía todo el elenco del teatro de la [Universidad] Católica detrás de mí y a su directiva entusiasmada con la idea de producirla (Aguirre en Hanson, 2002: 49-50).

La temática de la obra se centra en la problemática de las perroleras, vendedoras de flores que ven en peligro su fuente de trabajo debido a la decisión de la Municipalidad de trasladarlas a otro

⁴ Una comedia musical que había tenido éxito en Broadway entre 1954 y 1955.

punto de la ciudad. Se basa en el hecho real, que culminó con la demolición de la pérgola en el año 1945. Sin embargo, para que la obra tuviera un final positivo, Aguirre sitúa la historia algunos años atrás para que finalice con la obtención de una prórroga del traslado. En relación a la dramaturgia, el director Eugenio Guzmán comentaría: “la comedia musical no puede triunfar en Chile si no toma temas autóctonos, que diviertan al público. Eso es lo que ha hecho Isidora al presentar personajes de todas las clases sociales chilenas” (*Ecran* 1522, 29 marzo 1960, 15).

En cuanto al ámbito musical se produjo un hecho curioso porque Flores tenía algunas canciones ya compuestas que se integraron al texto de Isidora Aguirre, pero otras fueron elaboradas posteriormente, en función de esta nueva dramaturgia. Al parecer la relación entre ambos creadores no fue del todo fluida.

La pérgola de las flores me fue encargada cuando ya el músico había compuesto algunas canciones. Para ese proyecto hubo que reescribirlas en su mayor parte, pero no hubo trabajo en común. Partiendo de mis personajes y situaciones, él escribía la letra (decía que, de no hacerlo, no podía componer la música) o se basaba en las letras que yo había escrito. También agregué diálogos entre las estrofas, ya que las canciones en La pérgola son parte de la acción. Hay un cuadro musical que tuve que agregar por deferencia a Francisco Flores – “Tonadas de medianoche”–, que es solo un adorno (Aguirre en Jeftanovic, 2009: 223).

Es interesante este testimonio pues muestra una significativa diferencia de visión entre los creadores en torno a la presencia de la música en la puesta en escena. Efectivamente la canción “Tonadas de medianoche” no cumple una función dramática dentro del montaje, sino que es sencillamente un momento musical. La visión de Isidora Aguirre, muy cercana al ideario de Bertolt Brecht, apunta a que las canciones deben incluirse en la medida que contribuyan a la historia que se está contando. En cuanto a los intérpretes la obra contaba, al igual que en *Esta señorita Trini*, con los pianistas Diego García de Paredes y Pedro Mesías a los

cuales se sumaba Fernando Fuentes en contrabajo y José Arturo Giolito en percusión⁵.

La obra fue estrenada el día 9 de abril de 1960 en el Teatro Camilo Henríquez y tuvo de inmediato un sorprendente éxito. En el programa de mano de la obra, el director Eugenio Guzmán esboza una breve reseña del género musical y señala que *La pérgola*:

Representa un intento de introducir este género de la manera más genuina posible, dentro de las formas que cultiva el actual teatro chileno, demasiado apegado al naturalismo. Durante un año ahora, músico, escenógrafo, director y luego los actores en el periodo de ensayo, hemos trabajado para gestar un espectáculo que, partiendo de una anécdota histórico nacional, permitiese a un crecido número de personajes (que abarcan diversos tipos psicológicos y clases sociales) expresarse a través del diálogo, la canción y la danza, en una comedia musical con características chilenas, procurando resucitar el contacto directo con el público sin la barrera invisible de la cuarta pared, en un espectáculo que atañe a un pasado muy reciente pero cargado de color y significación⁶.

El recibimiento de la prensa fue tremendamente positivo. Los abundantes comentarios elogiaron todos los aspectos del montaje. Algunos se detuvieron con especial atención en la música:

Las [escenas] bailables y las canciones que el conocido compositor Francisco Flores del Campo ha escrito para “La pérgola de las flores” dan a esta pieza su verdadero carácter, su encanto penetrante y liviano, dentro de una línea melódica que cultiva por igual, y con igual acierto, la canción cómica, el cuplé, la tonada sentimental, los tiempos de zamacueca, los ritmos de charleston y de marcha, etc. Tiene, Flores del Campo, imaginación y abundancia de ideas musicales y como él es, además, el autor de la letra de sus canciones, la prosodia es perfecta. Y, por último, todos sus números aparecen

⁵ Los arreglos e instrumentación estuvieron a cargo de Vicente Bianchi.

⁶ Programa de mano de *La pérgola de las flores*, 1960.

aglutinados sabiamente, con técnica y arte, en cabal correspondencia con el texto escénico, de modo que la obra forma un solo cuerpo armónico. [...] Tanto la letra como la música de las canciones de Flores del Campo aportan con mayores relieves la nota de picardía que a ratos aflora en algunos pasajes y, sobre todo, ese delicioso tono irónico con que se satiriza humorísticamente a algunos personajes representativos de nuestro medio social y político. [...] Los ritmos de charleston que abundan en “La pérgola de las flores” no hacen sino acentuar el ambiente de 1929 (*El Diario Ilustrado*, 11 abril 1960, 16).

Otra de las críticas valoró también la música de Flores pero cuestionó, al igual que Isidora Aguirre, la presencia de “Tonadas de medianoche”: “El penúltimo cuadro, en el que se canta la más hermosa de las canciones y, también, la más aplaudida –Tonadas de Medianoche– nos pareció un injerto dentro de la acción, haciendo que ella se detenga cuando el desenlace ya está próximo” (*Ecran* 1525, 19 abril 1960, 10).

Son varios los factores que contribuyeron a la popularización de *La pérgola de las flores*. Uno de ellos tiene que ver con la realización de un disco con las canciones de la obra. Esto permitió dar a conocer la música fuera del espacio teatral. Carmen Barros recuerda la grabación con cierto disgusto por la rapidez y las malas condiciones en que se hizo:

Eso fue una aventura, así también sale. Estábamos en pleno éxito y de repente Eugenio Dittborn dice que había estado hablando con estos mandamases de la Odeón creo. Entonces le dijeron: –tú tienes que grabar esto–, Y él dijo –Bueno, lo vamos a grabar– y qué es lo que significaba *lo vamos a grabar*: Era terminar una función e irnos todo el elenco hasta las tres de la mañana. Y ahí él iba sobre la marcha iba escribiendo, porque hay unos enlaces hablados. Estábamos todos agotados, habíamos terminado la función como a las 9, 10, y ahí partimos. Era una cosa increíble (Barros, 2013).

Pese a lo discutible que pueda ser la calidad de esa grabación, ésta representa sin duda un documento histórico. El registro sonoro

de la música de la obra ha permitido su difusión en un nivel que difícilmente hubiera alcanzado sin un disco⁷. En este sentido, Isidora Aguirre comentaba que muchas compañías de teatro aficionado e incluso grupos infantiles montan la obra sobre la base a dicho registro: “Es una versión sintetizada de la obra, la que llamo *La pérgola chica*, A esa modalidad es a la que más se recurre, en especial en los colegios. Solo han de imitar el movimiento y dialogar y cantar apoyados por la grabación” (Aguirre, en Jeftanovic 2009: 184).

Tiempo después de su estreno, la obra comenzó a experimentar cambios en su elenco pero que no mermaron la afluencia de público. Según la revista *Ecran* en el año 1963, *La pérgola* “ha sido la mejor fuente de ingresos en materia de taquilla del TEUC. Su éxito fue avasallador y, aunque su elenco ha cambiado, ha permanecido en escena más de dos años” (*Ecran* 1704, 24 septiembre 1963, 15). Uno de los cambios significativos ocurrió con la incorporación de la cantante de la Nueva Ola Fresia Soto en el papel de Carmela.

La presencia de Fresia Soto en *La pérgola de las flores* situaba esta comedia musical en la esfera de atención de los medios juveniles de mediados de los años sesenta. Además Pedro Messone y Rolando Alarcón también habían integrado el elenco de *La pérgola* en su gira a México de 1964. Es así como *Rincón Juvenil*, en su sección “Guitarreando” de enero de 1966, publicó la letra y los acordes de dos canciones emblemáticas de *La pérgola* en las que participa Carmela, el personaje de Fresia Soto: “Yo vengo de San Rosendo” y “Campo lindo”. Asimismo, el LP de *La pérgola* grabado en 1960,

⁷ Varias son las grabaciones de la música de *La pérgola*. Además de la original del año 1960 llama la atención una versión instrumental con arreglos en un estilo cercano al swing y al dixieland del año 1963, titulada precisamente *La pérgola a la dixieland* e interpretada por el grupo Los Pergoleros. También el grupo folklórico Los Guainas realiza la grabación de un *potpourri* con algunas de las canciones en su disco *¡Como en Chile no hay!* (ca. 1961). En Argentina la compañía Teatro Caminito monta la obra en 1964 y graba también un disco con todas las canciones.

alcanzaba el primer lugar de ventas del sello Philips en 1966 (González *et. al.*, 2009: 278).

Otro factor fundamental para la popularización de esta obra fue su adaptación al cine. El director argentino Román Viñoli lleva a cabo este proyecto en el año 1965 con un elenco compuesto solo por actores argentinos a excepción del cantante chileno Antonio Prieto. Paralelamente la versión teatral continuaba sus presentaciones por Chile y el extranjero.

Pero este tremendo suceso que significó *La pérgola* puso una vara tan alta que en cierta forma todos los espectáculos musicales posteriores quedaron opacados. Es significativo que en la gran mayoría de las críticas de montajes de los años siguientes aparece alguna comparación con *La pérgola* y la pregunta respecto a si algún montaje logrará superarla.

De todos modos, el triunfo de *La pérgola* propició la realización de otros montajes musicales. En 1963 el mismo Flores del Campo es quien emprende un nuevo proyecto. Escrita por José Antonio Garrido y dirigida por Hernán Letelier, *Madame Amneris, vidente* cuenta la historia de una vidente de fama internacional que llega a Viña del Mar para ver el futuro de quién desee. La obra fue montada por la compañía de la actriz Silvia Piñeiro, quien además representaba el papel protagónico. Al piano estaba Diego García de Paredes y en la dirección orquestal Don Roy⁸. La prensa fue crítica con el texto, aunque valoró la realización y la música.

El texto de Garrido sigue la escuela de Lucho Córdoba y sus celebradas comedias del Imperio pero no tiene la gracia, la síntesis ni la elegante ironía de éste. Tampoco su poder para construir graciosas

situaciones. Su texto es burdo, ramplón, y por momentos roza la cursilería. [...] Pero si el texto es de poca calidad, la realización es excelente. En el montaje se han cuidado los más mínimos detalles. [...] Las canciones de Flores del Campo salvaron la comedia. La música es agradable. Su letra hace reír o busca el impacto sentimental (*Ecran* 1675, 5 marzo 1963, 25).

Al año siguiente reaparece Miguel Frank, quien monta casi en paralelo dos comedias musicales. *¡Hola Muchachos!* y *Mi querido presidente*. La primera con música de Eduardo Casas y la compañía La Pequeña Comedia, un grupo de actores jóvenes. La prensa valoró la música de Casas aunque cuestionó la calidad de las letras y la dramaturgia. Finalmente fue calificada como una obra de “debutantes que actúan, si no a nivel profesional, con gran cariño” (*Ecran* 1741, 9 junio 1964, 31).

Mi querido presidente con música de Ariel Arancibia y una dramaturgia bastante ramplona en torno a un candidato presidencial homosexual y sus asesores que intentan disimular su condición sexual para que logre ganar la elección. Fue presentada en el teatro de Silvia Piñeiro, quién además de su rol de actriz se llevaba parte importante del trabajo musical ya que 6 de las 12 canciones de la obra eran interpretadas por ella. El espectáculo incluía además de canto y baile, un desfile de modas, un show con temas folklóricos y hasta un *striptease*. Según una de las críticas: “Esto podría objetarse como construcción teatral, pero, sin duda, se trata de un honesto intento de entretener con múltiples medios” (*Ecran* 1741, 9 junio 1964, 31). En el ámbito musical se destacaron dos canciones de Arancibia “simpáticas, ligeras, que imprimen ritmo a la trama que, de tenue pasa a ser ágil” aunque se cuestionó la calidad vocal del protagonista Pepe Guixé a quien “parecen preocuparle mucho los trozos cantados, porque no tiene gran voz” (*Ecran* 1741, 9 junio 1964, 31).

⁸ “Clarinetista, saxofonista y director español Don Roy –Rodrigo Martínez– (1909-1974) [...] llevaba varios años dirigiendo orquestas de radio y de estudios de grabación en España y Argentina, cuando se radica en Chile a comienzos de los años 50 (González *et. al.*, 2009: 78).

Durante ese mismo 1964, en el Teatro Ópera, sede del Bim Bam Bum⁹ se produjo un cambio curioso cuando su director, conocido como Buddy Day¹⁰, decidió acercarse a la comedia musical en lugar de sus ya clásicos espectáculos revisteriles. El primer intento lo constituyó *Buenas noches Santiago* de Ricardo Montenegro con música de Francisco Flores del Campo. El montaje era una suerte de punto intermedio entre revista y comedia musical. Un par de guías turísticos (interpretados por Sergio Feito y Armando Navarrete, ambos del grupo musical Los Flamingos), iban mostrando los lugares típicos de Santiago: el cerro San Cristóbal, el Jardín Zoológico, el Mercado, el paseo Ahumada, etc. Flores escribió cinco canciones: “el cuplet ‘Santiago Maravilloso’, que describe irónicamente la calle Ahumada; ‘El balcón de la Quintrala’, ‘La Alameda del 900’, el twist ‘Cuando tú y yo’ y la tonada ‘Santiago’ uno de cuyos versos inspiró el título de la revista: Buenas noches Santiago” (*Ecran* 1729, 17 marzo 1964, 14).

Luego de tres meses de exitosa presentación, Buddy Day decide montar una comedia musical. Para esto recurre a un montaje que ya había tenido éxito en Uruguay, titulado *Todos en París conocen* de Luis Novas Terra y con música de Enrique Almada. Para intentar asegurar el éxito del montaje contrata al mismo director de la versión uruguaya, Juan José Brenta. La obra cuenta, según la revista *Ecran*:

⁹ “En 1953, el músico y empresario uruguayo Buddy Day –Antonio Felis Peña– fundaba en Santiago la más afamada compañía de revistas chilenas: Bim Bam Bum, que se mantuvo vigente hasta mediados de la década de 1970” (González et. al., 2009: 278).

¹⁰ “Sin duda el más popular y renombrado director extranjero que animó la bohemia santiaguina [...] Se tienen noticias de su actividad en Chile al menos a partir de 1937. Buddy Day se radicó en nuestro país por varios años, ejerciendo labores de músico y empresario, que le significó un considerable prestigio en la alta sociedad capitalina. [...] Destacable fue en sus últimos años su labor como director del Bim Bam Bum” (Menanteau, 2006: 47).

Las peripecias de Madame Miléne por ingresar al cielo. La dama fue en vida la dueña de varias casas de “vida alegre” en París, y debe rendir cuentas, a su manera, de su pasado. Los ángeles que la rodean la ayudan en la tremenda tarea de convencer a San Pedro, motivando así ingeniosas situaciones (*Ecran* 1741, 9 junio 1964, 31).

Carmen Barros, desempeña el papel de Madame Miléne y el montaje descansa demasiado en sus cualidades como actriz y cantante: Según una de las críticas la obra “Es un largo ‘one-woman-show’ (show de una sola actriz) donde Carmen Barros lleva casi todo el peso. Es una tarea ardua, tiene mucho que hablar, cantar y bailar” (*Ecran* 1747, 23 junio 1964, 31).

En 1965 es Isidora Aguirre quien decide volver a incursionar en la comedia musical. Para esto convoca al compositor Sergio Ortega y crea junto a la compañía de Silvia Piñeiro, bajo la dirección de Eugenio Guzmán, el montaje *La dama del canasto*¹¹ que recibe muy buenos comentarios:

Esta producción implica un importante paso adelante en nuestro medio escénico, un nuevo camino –más audaz, ambicioso y exigente–, en lo que ya podríamos llamar comedia musical chilena; un esfuerzo admirable de un conjunto no subvencionado y la resultante de un trabajo de equipo inteligente y de generosos recursos. Eugenio Guzmán enfatizó lo ambiental, el tono de fantasía y romántica evocación de nuestra “belle époque”, con lógicos y bien entremezclados elementos vodevilesco. Su trabajo es sutil, dinámico, refinado, dirigido a la unificación de todos los elementos puestos en acción (*Ecran* 1803, 17 agosto 1965, 9).

La nota deja entrever que existe una diferencia importante en la calidad de este montaje y los que le preceden. La sumatoria de director, dramaturga y compositor con experiencia, además

¹¹ Más detalles sobre esta obra en el capítulo dedicado a Sergio Ortega.

de un elenco de gran nivel da como resultado un montaje más sólido y completo. En cuanto a la trama y aspectos musicales:

La dama del canasto muestra el enfrentamiento generacional de los jóvenes, que aparecen como ciudadanos del siglo XX y libres para amar, mientras que los mayores aparecen anticuados, pegados a cuadrillas. *Saldré en mi bicicleta, un marido a buscar, / otro ritmo más movido he de aprender para así poder bailar*, canta la jovencita que saluda el siglo de nuevas costumbres, medios y desafíos. A tono con las modas de inicios del siglo, la obra incluye varios vales, en particular un vals musette en francés, para cerrar imbuida por el neofolklore, con una refalosa (González *et. al.*, 2009: 281).

La música de esta obra fue grabada en un disco, lanzado por el sello Orpal durante el mismo 1965¹². Con este montaje y la grabación pareciera consolidarse una actividad en torno al teatro musical. Sin embargo en los años venideros se produce un vacío, que viene a ser cubierto recién en 1970 con un interesante montaje titulado *El degenéresis*.

El músico Jorge Rebel¹³ junto al dramaturgo Edmundo Villaroel crean este espectáculo que si bien está en la línea de la comedia musical, incluye por primera vez en Chile un grupo de rock. Los convocados para esta labor fueron el conjunto Beat 4, una de las bandas pioneras del rock chileno. La dirección de la obra, montada por el elenco del DETUCH, está a cargo de Eugenio Guzmán y en los arreglos musicales colabora el compositor Sergio Ortega. Se forma de este modo un equipo muy diverso y de gran calidad que da como resultado un muy buen espectáculo.

¹² "Ahora el público que va al teatro Silvia Piñeiro podrá ver a la actriz en otro papel: vendiendo sus discos. En esta semana, en una cuna de mimbre, ha instalado el stand donde ofrece el long-play de "La dama del canasto". En esta obra vuelve a triunfar como la misteriosa Amelia" (*Siete Días*, 17 septiembre 1965, s/p.).

¹³ Músico y compositor vinculado a la Nueva Ola.

Muy vinculado con los procesos sociales y políticos que vivía Chile en ese momento, la obra era una especie de juicio a un pequeño burgués al cual finalmente se lo declaraba culpable. Según el director Eugenio Guzmán la obra es:

Un compendio de las alienaciones que deforman la conducta de la pequeña burguesía chilena. Se trata de una exploración de la actitud del mass media frente a la política, el sexo, la religión, el trabajo, el amor. La obra describe de cómo un asalariado de cuello y corbata no está dispuesto a reconocer su condición de tal por los lazos y cascabeles ilusorios que le tiende la oligarquía y el imperalismo (*Puro Chile*, 22 noviembre 1970, 12).

El montaje llamó la atención por su lenguaje rupturista, muy diferente a lo que se venía haciendo hasta ese momento en el teatro local. Uno de los factores del impacto fue la inclusión de la banda de rock. El mismo Guzmán comentaba al respecto: "Hemos utilizado la música que inunda los mercados y en el escenario se podrá ver al conjunto Beat-4, lo que le otorgará una gran contemporaneidad a la obra" (*Puro Chile*, 22 noviembre 1970, 12). En este mismo sentido una de las críticas de la obra comentó:

Trabajo de enanos fue para el director, Eugenio Guzmán, poner en órbita en el lapso de 40 días una pieza teatral tan confusa, tan llena de acción y de elementos no usuales en nuestra escena. Desde la presentación de un conjunto colérico –Los Beat 4– hasta un match de boxeo femenino, pasando por diversas sátiras a los yanquis, la pituquería femenina, a la religión y a la burguesía. [...] "El Degenéresis" es la respuesta latinoamericana a "Hair", la escabrosa comedia musical estrenada en Nueva York (*Vea* 1641, 9 diciembre 1970, 8-9).

Algunos críticos verán en la obra, similitudes con el musical estadounidense *Hair*, estrenado en 1967 en que se abordaban temáticas vinculadas al movimiento hippie y que también causó

revuelo por su puesta en escena y su temática pero *El Degenéresis* responde sobre todo al momento político que vivía Chile a raíz del triunfo de Salvador Allende en las elecciones de 1970. Según recuerda Willy Benítez, integrante de los Beat 4:

En el tiempo que se hizo era súper interesante, porque era a comienzos del gobierno de la Unidad Popular y había una efervescencia por todo, la música, el teatro, era un movimiento que iba creciendo con fuerza. Fue un éxito la obra. Hicimos una temporada en el Teatro Antonio Varas, unas funciones en la Universidad Federico Santa María de Valparaíso en el verano, y después volvimos a hacer una temporada en el 71 al Varas (Benítez, 2013).

Una de las dificultades que tuvo el trabajo musical fue la incorporación del grupo al montaje, debido a la diferencia de volúmenes entre la banda y la voz de los actores. Al respecto Benítez añade:

Los actores tenían que cantar con una banda en vivo entonces era complicado por los volúmenes. Nosotros tocábamos al mínimo y recién estaban apareciendo los micrófonos ambientales entonces pusieron varios para los actores. Ellos cantaban y nosotros suavemente, atrás, tocando. Y que no se perdiera, al tocar demasiado despacio se pierde la fuerza (2013).

La crítica se refirió en muy buenos términos a la obra, destacando la presencia de la banda y el trabajo musical en su conjunto. Uno de los aspectos llamativos tiene que ver con la presencia del compositor Sergio Ortega en los arreglos y montaje de las canciones.

La música de Jorge Rebel es una revelación y bajo la dirección de Sergio Ortega adquiere una vitalidad que contagia hasta el más frío “burgués” de los espectadores. Hay canciones de antología como el tango “Mujer” que interpreta una anciana señora en una regocijante versión de Víctor Rojas o la canción “Mi tigre”, que con gracia superior interpreta Alicia Quiroga. Habría que destacar también

“Self Made Man”, “Yanqui Good Bye”, “La Tradición”, “Marcha de la ambigüedad” “Jingle Coca Cola” (*El Siglo*, 3 diciembre 1970, 4).

Durante 1971 el elenco graba un disco con la música de la obra en el sello RCA. En éste es posible apreciar que el estilo de las canciones difiere bastante de las comedias musicales anteriores. El trabajo vocal de los actores es de gran calidad y en conjunto con la banda logran un sonido muy afiatado. La presencia del órgano Hammond le da a los temas un sonido particularmente sicodélico.

A lo largo de esta investigación no he encontrado evidencia de otros montajes que incorporen banda de rock. Recién en la década de 1990, con la aparición de la compañía Teatro del Silencio, se reactiva este formato que será reproducido y desarrollado por otros grupos como La Patogallina, Teatro Mendicantes y La patriótico interesante. *El degenéresis* representa en este plano, un antecedente significativo de este tipo de prácticas.

Aun así, el teatro musical tuvo otras experiencias que vale la pena considerar. A comienzos de 1971 Miguel Frank retoma la actividad teatral para crear y dirigir *Amores de ayer, Amores de hoy*, nuevamente con Eduardo Casas en la composición musical. La obra intenta narrar cómo ha cambiado en el tiempo, el modo en que las personas conciben las relaciones amorosas. El montaje fue duramente criticado tanto por su texto y su puesta en escena. Según la periodista de espectáculos Yolanda Montecinos, la dramaturgia de Frank:

No logró su objetivo [...] Intenta establecer un contrapunto entre los amores de comienzo de siglo y los alardes de libertad sexual de los jóvenes de hoy e incurre en un procedimiento simplificador y empobrecedor. Lo de antaño aparece solamente cursi y ñoño y lo actual, ambiguo y promiscuo (*Eva* 1358, 4 junio 1971, 48).

Por otro lado, si bien se valoró la creación musical, Los bronce de Monterrey¹⁴, el conjunto que interpretaba la música fue cuestionado: “La parte musical por lo general bastante positiva. Eduardo Casas aporta algunos temas interesantes, que Los Bronces de Monterrey, superando con evidente esfuerzo exigencias superiores a sus posibilidades, entregan con discreción profesional” (*La segunda*, 20 mayo 1971, 33)¹⁵.

Pero probablemente el mayor factor en contra de Frank es su intención de llamar la atención con recursos facilistas, cuestión que ya se le había criticado en sus espectáculos anteriores. En esta ocasión incluye desnudos de actrices y actores solo para atraer público y lo declara abiertamente: “¿Hay algo de malo en eso? El público viene por el desnudo y se queda por la obra” (*El Diario Color*, Concepción, 16 abril 1971, 15).

Posteriormente, luego del Golpe de Estado, se dedica a la realización de montajes revisteriles y café-concert manteniendo siempre esta lógica de incluir desnudos y elementos polémicos que llamen la atención fácilmente.

En un estilo muy diferente, Francisco Flores del Campo vuelve a la comedia musical con *Como en la gran ciudad* estrenada en septiembre de 1971 por la compañía de Silvia Piñeiro en el Teatro Cariola, bajo la dirección de Hernán Letelier. El texto cuenta la historia de una familia que se esfuerza por imitar las costumbres y hábitos de la gente de la capital. Es una adaptación de la obra *Como en Santiago*, del dramaturgo Daniel Barros Grez que, como hemos mencionado anteriormente, ha sido montada

¹⁴ “La orquesta Los bronce de Monterrey fue creada y dirigida por el saxofonista Juan Azúa en 1966, a instancias de Camilo Fernández, quien le pidió que formara una agrupación para grabar en el sello Arena con el sonido de Herb Alpert y los Tijuana Brass. La orquesta estaba formada por Juan Azúa, saxo, arreglos y dirección; Kiko Azúa, clarinete y saxos; Oscar González, saxo; Ricardo Barrios, trompeta; Ramón Ávila, trompeta; Joaquín Rojas, trompeta; Julio Urbina, piano; Hernán Ángel, bajo; Carlos Figueroa, batería; y Nano Cáceres, canto” (González et. al., 2009: 588).

¹⁵ Es curioso que se haya cuestionado la calidad de interpretación de esta banda, que tenía entre sus filas a músicos de gran nivel.

y adaptada en diversas ocasiones¹⁶. Pocos días antes de su estreno, Flores del Campo se refirió a las características de este nuevo montaje y a las 16 canciones que compuso para la obra:

Todas ellas, tal como me sucede siempre a mi son sencillas, pero en forma alguna vulgares. Diría que son pegajosas, lo que les confiere condiciones especiales para ser aprendidas e interpretadas por los actores. [...] Conté con los valiosos auxilios del coreógrafo Joachim Frowim y también con los del pianista Hugo Ramírez. Este último es el arreglador de mis temas, el orquestador de la música. El ha trabajado todos los días con nosotros y también su conjunto. Ha aportado valiosos toques para destacar el espíritu de cada tema (*La Segunda*, 11 septiembre 1971, 17).

El trabajo musical de la obra es de una riqueza muy grande. Hay géneros diversos, canciones muy bien logradas por los actores, además del excelente aporte que realiza la orquesta de Hugo Ramírez. Es, a diferencia de *La pérgola de las flores*, un conjunto más grande que incluye además de percusión, bajo y piano, instrumentos de viento como trompeta y clarinete¹⁷. Según señala Flores:

Hay dos tonadas tristes, de corte romántico, sofisticado. Hay dos tonadas-cueca. Una cantan unos campesinos con los empleados de la casa y la otra se canta casi al final. Allí, doña Eulogia (Silvia Piñeiro) luego que se han solucionado los problemas que hacen la trama de la obra, dice dirigiéndose a la orquesta “Lanceros, por favor” recordando el baile de salón de la época y su hermano, un huaso, bien huaso, don Manuel (Héctor Lillo) le retruca, qué lanceros ni qué granaderos, Maestro una tonada. Y ahí se baila y canta la tonada-cueca “Estamos de Fiesta” ambientada en Lolunco. En la

¹⁶ De hecho el hito inicial que toma esta investigación es el montaje de *Como en Santiago*, realizado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1947 con música de Gustavo Becerra.

¹⁷ La música de la obra fue grabada en un disco durante ese mismo año con el sello EMI Odeón.

línea sofisticada señalo los tres vales de las señoritas Capetillo y su tertulia capitalina (*La Segunda*, 11 septiembre 1971, 17).

Una de las actrices de la obra era Carmen Barros que tenía una participación importante en las piezas cantadas. Sobre el montaje y su música recuerda:

Tenía canciones preciosas. El dúo que cantábamos con Sergio González, con una voz preciosa. Ese dúo arrancaba ovaciones. [...] Nelly Meruane hacía una cosa genial, una canción que había compuesto Pancho y se la puso a la Nelly en esa obra, que la hacía como melopea. Era lo más divertido del mundo. Pancho la tenía de antes, la compuso así un poco en chungu, como imitando las canciones de principios de siglo que cantaban las beatas en la casa (2013).

La prensa recibió con gran entusiasmo esta nueva comedia musical que, al parecer, cumplió con creces las expectativas. Los elogios para la música fueron unánimes:

La música de Francisco Flores del Campo, se eleva, va en otro nivel. Se atuvo a las exigencias del texto y sus personajes, a las circunstancias de una determinante histórica y glosó, prolongó y desarrolló ciertas cualidades de “Como en la Gran Ciudad”. Apoyó y dio pie a los actores para demostrar sus condiciones creativas. Es más en proporción muy superior al de obras anteriores del mismo compositor, proporcionó un material lógico y rico para actores cantantes, realizando en este sentido, un trabajo muy serio para cada intérprete en forma individual (*La Segunda*, 30 septiembre 1971, 21).

Tal como señala el comentario, el material que Flores brinda a los actores, les permite poner en juego todas sus habilidades. Carmen Barros hace gala de sus dotes como cantante pero también destacan Silvia Piñeiro, Nelly Meruane y Sergio González. Según la periodista Yolanda Montecinos:

Francisco Flores del Campo entrega un material bastante rico y variado en esta comedia musical, con algunas canciones de tipo sentimental-romántico de buen impacto. La puesta en escena de

la obra resultó cuidada en este aspecto y tanto el coro como los solistas se ciñeron, en forma altamente profesional, a las exigencias marcadas por el compositor (*Eva* 1376, 8 octubre 1971, 48).

Otra de las críticas, que entre otras cosas valoró que la obra no contenía groserías ni desnudos, comentó en relación a la música:

Tiene ese ritmo pegajoso, esa delicada musicalidad que este autor sabe imprimirles a sus temas. [...] De todas sobresale la que lleva por título “En el Santa Lucía”, que pronto estamos seguros, será muy popular. También gustan mucho “Si tú supieras”, que cantan Carmen Barros y Sergio González; “Quisiera dejar de quererte” interpretada por Sergio González; “Tonada triste”, por Carmen Barros; “La eterna canción” una melopea que canta muy graciosamente Nelly Meruane, y “Para pescar un marido”, por Silvia Piñeiro (*Vea* 1683, 30 septiembre 1971, 14-15).

A diferencia de otros espectáculos de similares características, este es un montaje que no tiene personalismos. Más allá del protagonismo de ciertos actores, es una puesta en escena donde el peso está en todo el conjunto. Eso se percibe claramente al escuchar las canciones en que todos cantan. En relación a la música del montaje la revista *Qué Pasa*, auguró: “Dentro de poco, todo Santiago, el Santiago actual, estará con los oídos llenos de esta música que alterna las canciones románticas a la luz de la luna con bailes de la época y diferentes temas que permiten a los personajes hablarnos de las situaciones que viven” (Nº25, 7 octubre 1971, 38).

Al año siguiente, mientras aún se presentaba *Como en la gran ciudad*, la compañía de Silvia Piñeiro comienza a trabajar en una nueva comedia musical: *Javiera y su fantasma*, basada en la obra *La importancia de llamarse Ernesto*¹⁸, de Oscar Wilde. El equipo

¹⁸ Extraña traducción del nombre original *The importance of being earnest*.

es prácticamente el mismo: Hernán Letelier en la dirección y Francisco Flores del Campo en la música.

El éxito obtenido con la ambiciosa empresa de montar “Como en la gran ciudad” con un costo elevadísimo de producción y un elenco de primeras figuras, ha animado a los productores a continuar su tarea con “La importancia de llamarse Ernesto”. [...] La compañía de Silvia Piñeiro integra a sus filas, para esta obra, a un joven cantante chileno cuya popularidad y nombre como profesional en este campo, le sirve de buen apoyo para incursionar en el exigente pero tentador campo de la comedia musical. Él es, Pedro Messone quien siente verdadero interés por el teatro. Él encarnará a uno de los personajes protagónicos. [...] Las orquestaciones han sido encargadas a Horacio Saavedra, el grupo instrumentístico [sic] que acompaña cada representación será mayor que el utilizado en la comedia que aún sigue atrayendo público en el Teatro Carlos Cariola (*La Segunda*, Santiago 28 abril 1972, 21).

Sin embargo, pese a la gran envergadura de este proyecto, no se logra el éxito del año anterior. Sobre su participación en el espectáculo, Carmen Barros rememora:

El peso lo tenía la Silvia [Piñeiro] obviamente, que era el personaje central. [...] Ahí yo tenía un rol encantador, una de las dos muchachas, y la Lucy Salgado la otra muchacha. Los galanes eran Pedro Messone y Leonardo Perucci. Eran épocas complicadas, fue el año 72 y se hizo poco. En cambio *Como en la gran Ciudad* la hicimos bastante (2013).

Aun así, hubo algunas críticas positivas en relación al montaje, que valoraron el ámbito musical. Refiriéndose a Flores del Campo, uno de los comentarios apuntó:

El famoso autor de la música de “La pérgola de las flores” tiene ya un prestigio bien ganado, puesto que sus composiciones tienen el doble atractivo de la bella melodía y la gracia natural, que de inmediato se prende del espectador. [...] En “Javiera y su fantasma”

ya no se trata de números musicales intercalados aquí y allá, sino que están dentro del texto mismo, lo que le da a la obra una continuidad auténtica de real comedia musical (*Occidente* 237, junio 1972, 29-32).

Ante algunas críticas que se hicieron al compositor, señalando que la música de la obra se parecía a creaciones anteriores suyas, Flores fue enfático: “Creo que quienes así opinan están bastante lejos de conocer la verdad que viven los autores musicales. Todos tienen un estilo que los identifica. Si hasta los grandes maestros muestran esa condición. Es inútil pedir que así no ocurra” (*Clarín*, 25 junio 1972, 18).

A comienzos de 1974, luego del Golpe de Estado, Flores del Campo vuelve a trabajar en una comedia musical. Hernán Letelier, basado en *La loca de Chaillot* de Jean Giraudoux, escribe *La señora de la Plaza Brasil*. Un elenco de 27 actores, doce músicos y diez técnicos componen esta gran producción. La orquestación la realiza Horacio Saavedra y la dirección orquestal, Max Pino. Una entusiasta crítica se refería a la música en los siguientes términos:

Francisco Flores del Campo está la tonalidad justa que requiere una comedia con canciones. El estilo del laureado compositor le inyecta en melodías lo que no cumplió en texto [...] ¿Es ésta la mejor realización de Francisco Flores del Campo?... ¿Supera a “La pérgola de las flores”? ¿Qué importa! Lo que sí interesa es que consigue – una vez más– “llegar” y “decir” con su lenguaje musical lo que se necesitaba, quebrando muchas veces situaciones lentas (*Ritmo* 440, febrero 1974, 8).

En este mismo sentido, *Las Últimas Noticias* destacó la labor de Flores del Campo y Horacio Saavedra.

La música de Francisco Flores del Campo, en especial, la obertura y las canciones “Desde la Plaza Brasil”, “Qué lindo es quererse en primavera”, los temas de las tres locas, el de los Malos-Malos, entre

otros, ofrecen las cualidades básicas de una buena comedia musical. Son fáciles de recordar, desarrollan una idea y una acción, ilustran en forma graciosa y sutil sobre los personajes mismos y constituyen de hecho, un motivo de apoyo, situado en forma natural dentro de la obra. La orquestación de Horacio Saavedra, enriquece esta música de manera evidente y la labor eficiente de una orquesta le da una categoría como producción y como hecho escénico, que el espectador recibe como una grata sorpresa (14 enero 1974, 25).

Aunque no todo fueron críticas positivas. Como hemos mencionado, una de las dificultades que enfrentó el teatro musical de estos años y en particular las creaciones de Flores, fue la insistente comparación con *La pérgola de las flores*.

Pancho Flores es todo un nombre en el campo musical chileno. Su primera comedia musical -La pérgola de las flores- fue su gran éxito. Las otras que han venido después no han podido superarla, y tampoco ésta. Las canciones, llenas de melodía, no logran contagiar. No se quedan con facilidad. [...] Clasificar a “La señora de la Plaza Brasil” en el género de comedia musical es un poco exagerado. Faltó coreografía; colorido y vivacidad en el coro. Solo es un drama cómico con música (*La Segunda*, 18 enero 1974, 27).

A fines de ese año, la Compañía de Teatro de la Universidad de Chile sede Antofagasta, realiza una comedia musical titulada *En aquellos locos años 20*, adaptación de la obra *La Señorita Charleston* de Armando Moock. Fue dirigida por Boris Stoicheff y música de Eliseo Santelices, director de la Orquesta Sinfónica de esa ciudad¹⁹. La adaptación fue llevada a cabo por la dramaturga Isidora Aguirre, quién la recordaba como “una adaptación muy libre que fui aumentando texto, para darle mayor comicidad

¹⁹ “La música de la obra era interpretada por el propio Eliseo Santelices, en clarinete, Iderbrando Muñoz, en trompeta; Carlos Montenegro en trombón; Rubén Cáceres en piano; Osvaldo Pollanco en batería; Eduardo Sammy Domínguez en contrabajo y Raúl Ortega en bajo” (*Las Últimas Noticias*, 22 mayo 1975, 34).

tanto a los personajes como a los diálogos, y que quedó muy enriquecida al trabajarla como comedia musical, con canciones y coreografías” (en Jeftanovic, 2009: 231).

La pieza teatral ambientada como lo dice su título, en los locos años 20, cuenta la historia de Dorita Muñoz, hija del millonario don Rengo Muñoz y de doña Crisante –divertido matrimonio de millonarios– él rabioso y con úlceras, y ella afrancesada y tratando de estar a la moda de entonces. Dorita es una muchacha de la época, con ideas muy renovadoras en lo que respecta a la mujer, partidaria de la emancipación femenina; toca la batería, maneja su propio Citroën deportivo, fuma, bebe, anda en bicicleta sin “chaperón” y de postre practica boxeo (*La Tercera*, 22 mayo 1975, 37)²⁰.

En 1975, Flores del Campo participa en un café-concert de Isabel Allende que narra la historia de uno de los prostíbulos más famosos del país, “Los siete espejos” ubicado en Valparaíso. El mismo nombre toma este montaje, que protagonizan solo dos actores: los hermanos Elena y Tomás Vidiella. Según anunciaba éste último: “En la parte musical se oirán rock and roll, cumbias, tangos y baladas. No hemos hecho todavía la selección musical, y no sabemos cuantas canciones dejaremos ya que Pancho compuso muchas” (*La Segunda*, 5 marzo 1975, s/p.). La prensa elogió la labor musical:

Las canciones que componen la obra están muy bien ubicadas dentro de la estructura general de la obra, combinando de manera muy equilibrada música, texto y actuación. El maestro Valentín Trujillo en el acompañamiento al piano y Max Pino en batería le ponen el adecuado marco musical (*La Prensa*, Osorno, 2 diciembre 1975, 16).

²⁰ Esta descripción, al parecer corresponde a una reseña realizada por los creadores de la obra, ya que se repite textualmente en más de 10 notas de prensa de diferentes regiones.

Recién en 1979 reaparece el nombre de Flores del Campo en las carteleras, pero solamente para un remontaje de *Como en la gran ciudad*, que realiza con un nuevo elenco la compañía de Silvia Piñeiro. Al año siguiente, se produce la que al parecer es su última aparición en teatro junto al actor y director Lucho Córdoba en el montaje del vaudeville *Hotel Paradis* de George Feydeau.

El musical chileno

Uno de los discursos que rodea la creación de musicales en Chile tiene que ver con la necesidad de una identidad local. Curiosamente, a diferencia de las obras no-musicales, se le exige a estos proyectos una suerte de chilenidad. Tanto los discursos de la prensa como de los propios creadores insisten en este aspecto. Esto se ha traducido en que la gran mayoría de los montajes aluden necesariamente a temáticas locales, acudiendo en algunos casos a textos extranjeros pero que pasan por un proceso de adaptación. Uno de los pocos que no sigue esta lógica es *El degenéresis* que, tanto en su puesta en escena, su música y dramaturgia, genera una ruptura con el modo en que se viene trabajando el musical en Chile. Pese a estar muy vinculado con la realidad social y política del país, quizás mucho más que otras producciones, no cae en el costumbrismo.

Por otra parte, habría que consignar que si bien en el país no existió durante el periodo estudiado, un teatro musical “vigoroso” (González *et. al.*, 2009: 272), hay una cantidad de producciones que amerita una especial atención. Aunque esta investigación está lejos de dar cuenta del total de musicales realizados en el país, parece ser que la creación de este tipo de espectáculos ha tenido importantes exponentes.

De todos los creadores mencionados en este capítulo quisiera destacar en forma particular a dos personajes de gran importancia para la música popular y el teatro chileno como son

Francisco Flores del Campo y Carmen Barros quienes han sido verdaderos forjadores del género musical en Chile.

No se ha mencionado en este capítulo, el subgénero de comedia musical infantil. De todos modos, en los capítulos previos es posible revisar la labor de algunos de los compositores en este campo, principalmente Vittorio Cintolesi y Luis Advis. *La princesa Panchita* de Luis Advis y Jaime Silva, marcó, desde su estreno en 1958, un precedente en cuanto al trabajo teatral infantil, entre otras cosas por la propuesta musical. Por otro lado, Cintolesi merece una mención especial pues gran parte de su actividad músico-teatral ha estado estrechamente vinculada con el musical infantil.

El tremendo éxito de *La pérgola de las flores* es sin duda un logro muy positivo, pero la insistente tendencia de la prensa por ponerla como punto de comparación con todas las producciones posteriores le hace un flaco favor a la creación de comedias musicales en el país. *La pérgola* se instaló gracias a eso, como una vara inalcanzable tanto para los creadores como para el público.

Otra situación que juega en contra del desarrollo del musical en Chile es la masificación de la televisión durante la década del 60 y comienzos de los 70, lo cual implicó un descenso importante en la asistencia de público a este tipo de espectáculos. Pero el factor determinante tiene que ver con el Golpe de Estado. El daño que produce la dictadura militar en la actividad artística del país es realmente inconmensurable. El musical es un espectáculo de grandes dimensiones, que demanda un esfuerzo en muchos ámbitos: Un elenco numeroso, un compositor, músicos intérpretes en vivo, coreógrafos, preparadores vocales, además de director, vestuaristas, escenógrafos, etc.

La pérgola de las flores, tantas veces invocada por los críticos, no es un logro casual, sino el fruto de un esfuerzo mancomunado de un gran equipo, que además trabajaba en circunstancias muy diferentes a las que ha vivido el teatro chileno luego del Golpe de Estado. El Teatro de Ensayo contaba, al igual que el Teatro Experimental, con un elenco estable de actores, además

de un equipo técnico de alto nivel. Sumado a esto, tenía la capacidad económica para invertir en el montaje, pagando a los músicos y otros profesionales que fueran contratados según las necesidades de cada espectáculo.

El cambio brutal que significó la dictadura en el plano teatral ameritaría un estudio completo, pero basta observar las fotografías de los montajes de los teatros universitarios antes y después de 1973. Las diferencias son abrumadoras.

Durante los años 80 y más adelante se ha estigmatizado a la comedia musical como un teatro *naif*, sin compromiso político muy vinculado al régimen militar, pero habría que distinguir el musical de un cierto tipo de espectáculo que surgió durante la dictadura, más parecido al *café-concert* y al género *revisteril*²¹. En este sentido es importante considerar que durante los años 60, muchos de los creadores que participaban en musicales eran abiertos simpatizantes de la Unidad Popular²².

En una perspectiva más general, creo que vale la pena conocer algo de estos espectáculos. La comedia musical forma parte importante del quehacer artístico del país y me parece necesario revertir en alguna medida la desmemoria instalada por la dictadura y volver al pasado a conocer y escuchar lo que nos pertenece.

²¹ Y quizás también, personas puntuales como Silvia Piñeiro que se declaró públicamente pinochetista.

²² Como Carmen Barros, Peggy Cordero, Isidora Aguirre y Sergio Ortega, estos dos últimos militantes del Partido Comunista, por nombrar algunos.

Reflexiones finales

El desarrollo de la actividad músico-teatral está compuesto de experiencias muy diversas. Aun así podemos distinguir algunos elementos comunes. Los creadores que se vinculan con el teatro tienden a relacionarse con otras expresiones artísticas como el cine y la danza. Desarrollan además, actividades como compositores de música no relacionada a otras artes.

En cuanto a la temporalidad es posible distinguir dos claros periodos: Antes y después del Golpe de Estado de 1973. Las circunstancias cambiaron ostensiblemente desde aquel día. El proceso de desarrollo de las artes, que venía desarrollándose desde comienzos del siglo XX, sufre un quiebre total. Luego de esto, la actividad artística, y el teatro en particular, intenta rearticularse con ciertas dificultades durante la década del 80. No es extraño pensar que una cierta distancia o desconocimiento entre los músicos de teatro más jóvenes y los mayores está dado en gran medida por este cisma.

En otro ámbito, uno de los factores que contribuye a la invisibilización de la práctica musical en el teatro es la crítica. El músico sencillamente no se nombra. Se menciona a actores, directores y escenógrafos pero el aspecto musical se suele omitir. Partiendo de esta base resulta complejo obtener información sobre esta práctica. Los que hacen alguna mención, por lo general se limitan a comentar criterios extremadamente ambiguos. Elogios como que la música es “excelente” o “preciosa” en la práctica no contribuyen ni informan al lector e impiden aproximarse a este aspecto de la puesta en escena. Los críticos tienden a declararse incompetentes respecto a la labor músico-teatral. “La música es un tema aparte” y otras expresiones similares son ejemplos de esta curiosa forma de desentenderse del tema. En el análisis de la prensa que realiza la investigadora Patricia Henríquez en relación al Teatro Universitario de Concepción, señala un aspecto

clave: La prensa no entrega información sobre las funciones que cumple la música en los espectáculos. Aunque hay algunas valiosas excepciones, gran parte de la crítica se escribe exclusivamente desde un criterio de gusto.

En cuanto a los registros de esta música, vemos que trasciende mayoritariamente la música cantada. Es por eso que contamos con algunas importantes grabaciones de musicales como *La pérgola de las flores*, *El degenéresis* o *La dama del canasto*. En cierta medida la música teatral encuentra legitimación en la canción, que le permite vincularse a la industria musical, e instalarse como una música independiente. La popularidad de *La pérgola de las flores* está dada en gran medida por sus canciones. Es interesante la anécdota que narra la dramaturga Isidora Aguirre cuando señala que el disco con las canciones ha permitido que la obra sea montada por una gran diversidad de grupos. El disco se constituye como un soporte para la obra, permitiendo su circulación y representación.

En el caso de la creación musical instrumental, es aún más notoria su imposibilidad de perdurar pues su funcionalidad parece volverla descartable. Solo algunas obras sobreviven cuando pasan a ser piezas musicales independientes. Como hemos visto, la música de *Las pascualas* de Gustavo Becerra, se transforma en las *Variaciones eclécticas para guitarra* del mismo modo que las composiciones de *El ángel que nos mira* de Celso Garrido-Lecca se convierten en la suite *Música para teatro*. Parece ser que, en resumidas cuentas, la música para teatro trasciende en la medida en que se aleja del teatro. Ya sea mediante la realización de discos o a través de la interpretación y grabación de piezas en contextos exclusivamente musicales. Solo allí la música teatral se deja oír en un tiempo más allá de su presente.

De todos modos es importante tener en cuenta que varias composiciones para el teatro fueron un antecedente importante para la creación de obras de largo aliento durante los años 60 y 70. El vínculo entre música docta y popular, que contribuyó al desarrollo de la Nueva Canción Chilena, está dado en parte

importante por el trabajo que realizaron algunos compositores en el teatro. Allí fueron indagando en lenguajes y códigos que más tarde aparecerían con fuerza en las creaciones de dicho movimiento.

Respecto a la práctica musical podemos distinguir dos elementos que atraviesan la actividad creativa de todos los compositores: La necesidad de ser tremendamente versátiles y la obligación de trabajar con recursos económicos muy acotados. El trabajo del músico de teatro le exige conocer distintos géneros, aproximarse ya sea como intérprete o como compositor a instrumentos variados, ser capaces de reconstruir o emular sonidos de una época determinada y una larga lista de requerimientos dependiendo de las necesidades de cada montaje. Además, las dificultades económicas que constantemente afectan a la creación teatral, condicionan la realización de la música, obligando al compositor no solo a sortear todos los requerimientos antes señalados sino además lograrlo con el mínimo de recursos económicos posible.

Asimismo, cabe señalar que el rol del músico al interior de una realización teatral implica exigencias mucho mayores que la sola creación. Hemos visto a lo largo de estas páginas cómo los compositores muchas veces son requeridos para realizar adaptaciones, arreglos, para dirigir coros y canciones, además de hacerse cargo de la parte técnica que incluye la recolección de sonidos de ambientación, la grabación de la música y su reproducción durante las funciones.

Pasando a otro ámbito, la reflexión de los propios compositores acerca de la labor músico-teatral es prácticamente inexistente. Pese a haber compuesto gran cantidad de músicas para el teatro, los creadores no dejan testimonio de su trabajo, salvo uno que otro comentario en programas de mano o en prensa. En este sentido llama mucho la atención el texto de Héctor Carvajal titulado “Experiencias de un compositor”, publicado en 1966, en el primer número de la revista *Aisthesis*. Allí el músico da cuenta

de algunas de sus ideas en torno al teatro, sus inquietudes, problemas y reflexiones¹.

Finalmente me parece necesario señalar que existe hoy en el mundo del arte, en particular de la música y el teatro, una amnesia generalizada respecto de los orígenes y sobre todo del rol fundamental que cumplieron algunos de sus forjadores. Quisiera personificar esta situación solo en dos ejemplos pero que pueden extrapolarse a muchos más: Luis Advis fue ante todo un músico de teatro. Colaboró con las más importantes compañías y directores del país, sin embargo este aspecto de su carrera es prácticamente desconocido. Aún más extremo es el caso de Patricio Solovera, que hasta el día de hoy se mantiene vigente, trabajando en nuevos montajes, pero su decisión de dedicarse a la música para teatro y no a otras áreas donde pudiera alcanzar mayor notoriedad, en lugar de ser valorada provoca su invisibilización. Por supuesto que no ha recibido ningún reconocimiento.

Espero que este libro sirva para remediar en parte esta situación y contribuya en favor de la memoria y el reconocimiento de nuestros artistas. Al comienzo de este trabajo, señalaba que este texto es una invitación, un proyecto que está en una marcha sin término, para contribuir a mirar las cosas desde otro lugar, para ver más y mejor y sobre todo para escuchar con mayor atención los sonidos con que los músicos han hecho vibrar al teatro chileno.

¹ Este valioso artículo, si bien es citado en el capítulo dedicado a Carvajal, sugiero revisar en su totalidad. La revista tiene todos sus números digitalizados a libre disposición en <http://estetica.uc.cl/>

El disco *Reconstruyendo el sonido de la escena*

La música presente en el disco compacto que acompaña a este libro constituye una selección de grabaciones, en su mayoría inéditas, del periodo abordado en esta investigación.

Algunos de los temas corresponden a registros de presentaciones en vivo o grabaciones caseras. En ese sentido, si bien la calidad de sonido no es la óptima, esta recopilación representa un registro único respecto a la creación musical en el Teatro Chileno y por tanto allí es donde reside su mayor valor¹.

- 01- (s/t) de *Un caso interesante* (1956) Música de Celso Garrido-Lecca.
- 02- "Las pascualas" (Variaciones eclécticas para guitarra), de *Las pascualas* (1957) Música de Gustavo Becerra. Interpretada por Sergio Sauvalle, grabación de 1999.
- 03- "Andantino" de *El ángel que nos mira* (1958). Música de Celso Garrido-Lecca. Interpretada por Quinteto de Vientos Pro Arte, grabación de 1992.
- 04- (s/t) de *Baile de ladrones* (1958) Música de Celso Garrido-Lecca.
- 05- (s/t) de *La fierecilla domada* (1958) Música de Celso Garrido-Lecca.
- 06- "Campo lindo" de *La pérgola de las flores* (1960) Letra y música de Francisco Flores del Campo.
- 07- "Hablar en bonito" de *La pérgola de las flores* (1960) Letra y música de Francisco Flores del Campo.
- 08- "Taste of honey" de *Un sabor a miel* (1962) Música de Bobby Scott, interpretada por Nahuel Jazz Quartet.
- 09- "Ven a vivir al mar" de *Chumingo, el pirata de lata* (1964) Letra y música de Vittorio Cintolesi.

¹ Varios de los temas no tienen título. En esos casos los he identificado con la sigla (s/t).

- 10- "Canción de Ping-Pong" de *El robot Ping-Pong* (1964) Letra y música de Vittorio Cintolesi.
- 11- "El aparato volador" de *La dama del canasto* (1965) Música de Sergio Ortega.
- 12- "La niña del 900" de *La dama del canasto* (1965) Música de Sergio Ortega.
- 13- "Brotó de adentro" de *Introducción al elefante y otras zoológicas* (1968) Letra y música de Vittorio Cintolesi.
- 14- "Ja ja ja" de *El degeneresis* (1970) Letra y música de Jorge Rebel, interpretada por los Beat 4.
- 15- "Self made man" de *El degeneresis* (1970) Letra y música de Jorge Rebel, interpretada por los Beat 4.
- 16- "En el santa Lucía" de *Como en la gran ciudad* (1971) Letra y música de Francisco Flores del Campo.
- 17- (s/t) de *Balada del medio pelo* (1973) Música de Vittorio Cintolesi (interpretada por Valentín Trujillo).
- 18- "La construcción de la casa" del *Oratorio escénico 1850* (1974) Música de Luis Advis.
- 19- "Gracias te damos" del *Oratorio escénico 1850* (1974) Música de Luis Advis.
- 20- "Entre morir y no morir" de *Quelle heure peut-il être à Valparaíso* (1975) Música de Sergio Ortega.
- 21- "Cuando sonó la trompeta" de *Quelle heure peut-il être à Valparaíso* (1975) Música de Sergio Ortega.
- 22- (s/t) de *Tres marías y una rosa* (1979) Música de Patricio Solovera.
- 23- (s/t) de *Las tentaciones de Pedro* (1980) Música de Patricio Solovera.
- 24- (s/t) *Urfaust* (1982) Música de Patricio Solovera.
- 25- "Nana" de *Esplendor Carnal de la ceniza* (1984) Música de Vittorio Cintolesi.
- 26- (s/t) de *La pipirijaina* (1989) Música de Patricio Solovera.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Claudio; Rodolfo Norambuena; José Seves; Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito. *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1996.
- Advis, Luis. "Acerca de la música incidental en cine". En *Aisthesis* N° 13, 1980: 53-55.
- Aguirre, Sergio. "El Teatro Experimental de la Universidad de Chile después de 1958". En *Apuntes 102*, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991: 82-85.
- Arenas, Desiderio. *Advis en cuatro movimientos y un epílogo*. Santiago: SCD, 2012.
- Becerra, Gustavo. "Música chilena e identidad cultural". En *Araucaria de Chile* N° 2, Madrid, 1978: 97-110.
- Bianchi, Soledad; Luis Bocaz y Carlos Orellana. "Discusión sobre música chilena". En *Araucaria de Chile* N° 2, Madrid, 1978: 111-173.
- Carrasco, Eduardo. *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL Editores, 2003.
- Carvajal, Héctor. "Experiencias de un compositor". En *Aisthesis*, N° 1, Departamento de Estética Universidad Católica, Santiago, 1966: 133-139.
- Cintolesi, Vittorio. "Letra y música para Jorge Díaz". En *Teatrae*, Universidad Finis Terrae (Número Especial de Homenaje a Jorge Díaz), 2009. www.vitcintolesi.scd.cl
- . *Un viaje de tres años*. Santiago: RIL editores, 2011.
- Contreras, Marta; Patricia Henríquez; Adolfo Albornoz. *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción*. Concepción: Fondart, 2003.
- Costamagna, Alejandra. "Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60 testimonios de cuatro protagonistas". En *Cyber humanitatis* N°5, 1998. www.cyberhumanitatis.uchile.cl
- Coulón, Jorge. *La sonrisa de Víctor Jara*. Santiago: Editorial USACH, 2009.
- D'antuono, Nancy. "La comedia española en la Italia del siglo XVII". En Henry Sullivan; Raúl Galoppe; Mahlon Stoutz (eds.) *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Londres: Tamesis, 1999, 1-36.
- Ehrmann, Hans. "Crítica de ballet". En *Anales de la Universidad de Chile* N° 106, Santiago, 1957: 386-387.
- Farías, Martín. *Encantadores de serpientes: Músicos de teatro en Chile 1988-2011*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.

García, Marisol. "Me acostumbré a tratar la música desde muchos planos". En *www.emol.com*, 30 de enero 2004.

González, Javiera; Danilo Morales; Juan Pablo Rojas; Carlos Rubio; Nibaldo Tobar. "La población: Obra musical del cantautor chileno Víctor Jara y su representación del mundo popular". Santiago: Memoria para optar al título de Profesor de Educación Musical. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2008.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile. 1890 - 1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

González, Juan Pablo; Claudio Rolle y Oscar Ohlsen. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 - 1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

Guzmán, Eugenio. "Cuento de la puesta en escena de un cuento". En *Cuadernos de teatro* N°3, febrero 1981: 11-14.

Hanson, Jaime. "Encuentro con Isidora Aguirre: La voz de los que no tienen voz". En *Assaig de Teatre* N° 33 y 34, Barcelona. 2002, 43-66.

Izquierdo, José Manuel. "El Oratorio 1850 o Luis Advis en Valdivia" ponencia presentada en el VII Congreso chileno de musicología, Concepción, Chile. Enero 2013.

Jeftanovic, Andrea. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago: Frontera Sur, 2009.

Karmy, Eileen. "Ecos de un tiempo distante: La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis - Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno". Santiago: Tesis, Magíster en Artes, mención Musicología Universidad de Chile, 2011.

Menanteau, Álvaro. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2006.

Ortega, Sergio. "Algunas experiencias marginales en torno al aprendizaje de la música". En *Boletín de Música Casa de las Américas* N° 81-82: 1980, 33-50.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (2 tomos). Trad. de Fernando del Toro. La Habana: Ediciones Revolucionarias, 1988.

Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Historia del teatro argentino: la emancipación cultural 1884 - 1930*. Buenos Aires: Galerna: Universidad de Buenos Aires, 2002.

Piña, Juan Andrés. "Teatro chileno en la década del 80". En *Latin American Theatre Review*. Vol. 25, N° 2, 1992.

—. *Historia del teatro en Chile 1890-1940*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2009.

Pradenas, Luis. *Teatro en Chile, Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago: Lom Ediciones, 2006.

Pulgar, Leopoldo. "Teatro en tiempos de allende". En *Punto final* 665, 2008. *www.puntofinal.cl*

Rojo, Grinor. *Muerte y resurrección del Teatro Chileno 1973-1983*. Madrid: Michay, 1985. En *www.blest.eu*

Saavedra, Luis Felipe. "El maestro Gustavo Becerra-Schmidt libera su obra electroacústica", 2008. En *www.mus.cl*

Semler, Willy. "Así es el arte, decimos todos". En *Apuntes* N° 111, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996: 54-56.

Sepúlveda, Gabriel. *Víctor Jara: Hombre de teatro*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.

Serry, Carlos. "Música para teatro". En *Revista Musical Chilena* N° 63, 1959: 44-53.

Silva, Jaime. "Escuchemos la música de Luis Advis para recuperarla". En *Revista Musical Chilena* N° 203, 2005: 127-128.

Soriano, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*. Tomo tercero. Madrid: [sin datos editoriales] 1856.

Sotoconil, Rubén. *Almanaque teatral*. Santiago: Galas, 2002. En *www.escenachilena.uchile.cl*

Toro, Fernando de. "Entrevista de Fernando de Toro con Oscar Castro del Teatro Aleph". En *Iberoamericana* 22/23, 1984: 153-162.

Torres, Rodrigo. *Perfil de la creación musical la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago, Chile: Ceneca, 1980.

—. "Catálogo de las obras musicales de Cirilo Vila Castro". En *Revista Musical Chilena*. N° 203. 2005a: 18-24.

—. "Navegaciones y regresos. Entrevista al maestro Cirilo Vila, Premio Nacional de Arte 2004". N° 203. 2005b: 6-17.

Trumper, Bernardo. "La comedia musical en los Estados Unidos". En *Revista Musical Chilena* N° 62, 1958: 21-26.

Entrevistas¹

Avendaño, Orlando. Vía correo electrónico, 28 febrero 2014

Barros, Carmen. 12 septiembre 2013

¹ Todas las entrevistas han sido realizadas por el autor de este libro en la ciudad de Santiago, salvo donde se indica.

Benítez, Willy. 25 septiembre 2013
Carrasco, Mónica. 8 octubre 2013
Castro, Oscar. Vía correo electrónico. 27 enero 2014
Cintolesi, Vittorio. 15 marzo 2013
Coulón, Marcelo. 30 septiembre 2013
Garrido-Lecca, Celso. Vía telefónica, 27 noviembre 2013
Poseck, Margarita. Vía telefónica, 10 octubre 2013
Sieveking, Alejandro. 12 abril 2013
Skármeta, Antonio. Vía telefónica, 10 diciembre 2013
Solovera, Patricio. 5 octubre 2007
Solovera, Patricio. 28 julio 2012

www.luisadvis.scd.cl
www.memoriachilena.cl
www.mus.cl
www.puntofinal.cl
www.revistamusicalchilena.uchile.cl
www.vitcintolesi.scd.cl

Audiovisual

Basolto, Manuel. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. [DVD].
Santiago: Basolto Films, 2006.

Archivos sonoros²

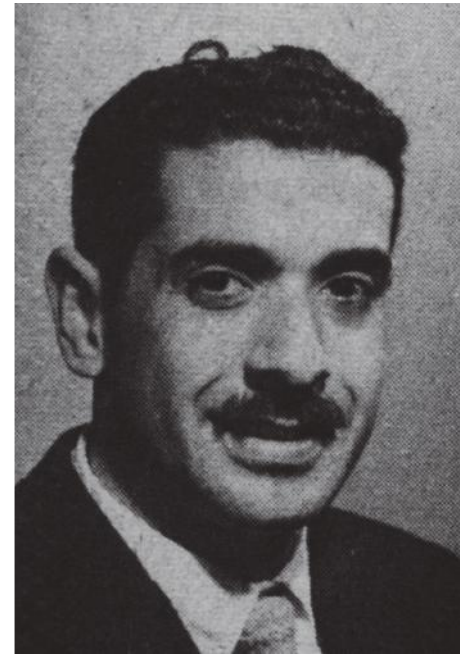
Becerra-Schmidt, Gustavo. "Sueño de una noche de verano"
[cinta] 1960.
Garrido-Lecca, Celso. "Música para teatro" [cinta] 1956.
Ortega, Sergio. "Romeo y Julieta" [cinta] 1964.
Ortega, Sergio. "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta" [cinta] 1967.
Ortega, Sergio. "El evangelio según San Jaime" [cinta] 1969.

Sitios web

www.bibliotecanacional.cl
www.blest.eu
www.chileescena.cl
www.cyberhumanitatis.uchile.cl
www.escenachilena.uchile.cl
www.gbecerra.scd.cl

² Estas cintas pueden ser escuchadas en la Mediateca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Dossier
de imágenes



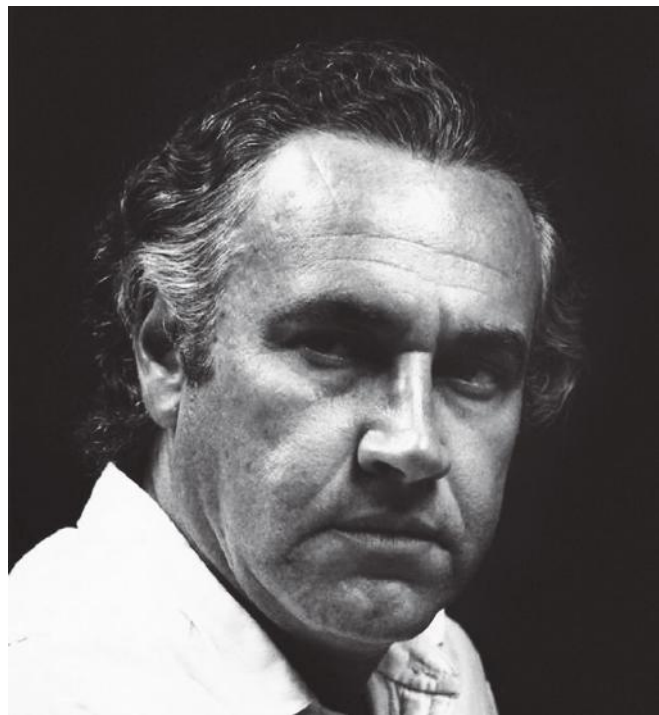
Gustavo Becerra-Schmidt (ca. 1966) AMPUC



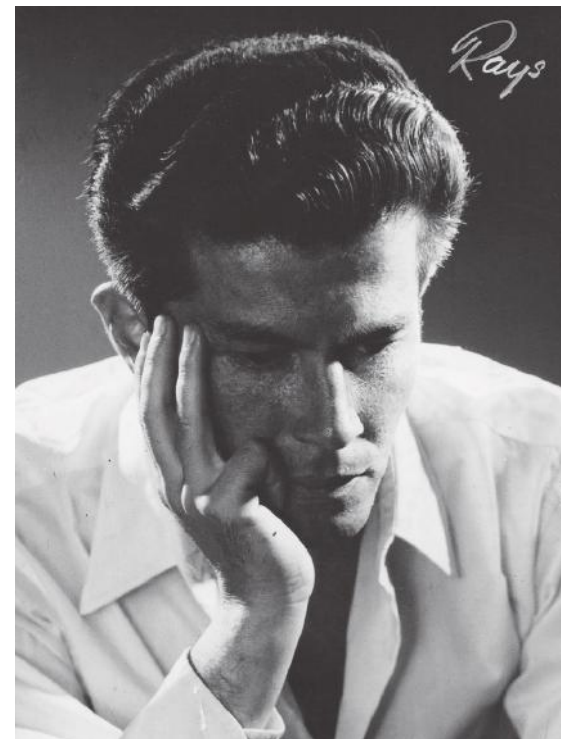
Héctor Carvajal Riquelme (ca. 1957)



Héctor Carvajal dirigiendo a la Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción (ca. 1954)



Celso Garrido-Lecca Seminario



Héctor Carvajal Riquelme (ca. 1958)



Patricio Bunster, Héctor Carvajal y Abdulia Bath (1956)



Ariel Arancibia González (ca. 1970) AMPUC



Luis Alberto Heiremans, Carmen Barros y Eugenio Dittborn en el local del Teatro de Ensayo, próximos al estreno de *Esta señorita Trini* (1958)



Carmen Barros como Carmela, en *La pérgola de las flores* (1960)



Fotografías promocionales de *La pérgola de las flores* (1960)



Fotografías promocionales de *La pérgola de las flores* (1960)



Francisco Flores del Campo (ca. 1955)



Ernesto Tito Ledermann (1949) AMPUC



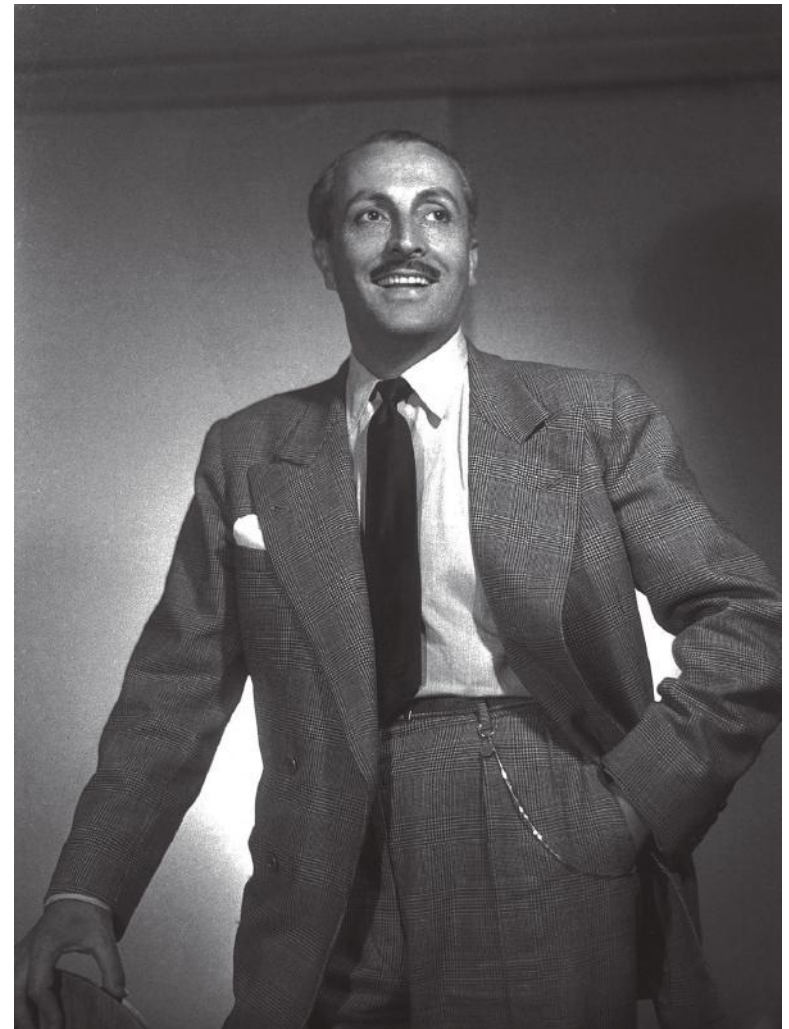
Gustavo Becerra-Schmidt (1959)



Ariel Arancibia González (ca. 1970) AMPUC



Carmen Barros Alfonso (1959)



Francisco Flores del Campo (ca. 1955)



Victor Jara (al centro con guitarra) junto al elenco de *Ánimas de día claro* (1962)



Elenco de *La remolienda* (1965)



Sergio Ortega Alvarado (ca. 1963). Fotografía de Raúl Álvarez



Sergio Ortega Alvarado (ca. 1963). Fotografía de Raúl Álvarez



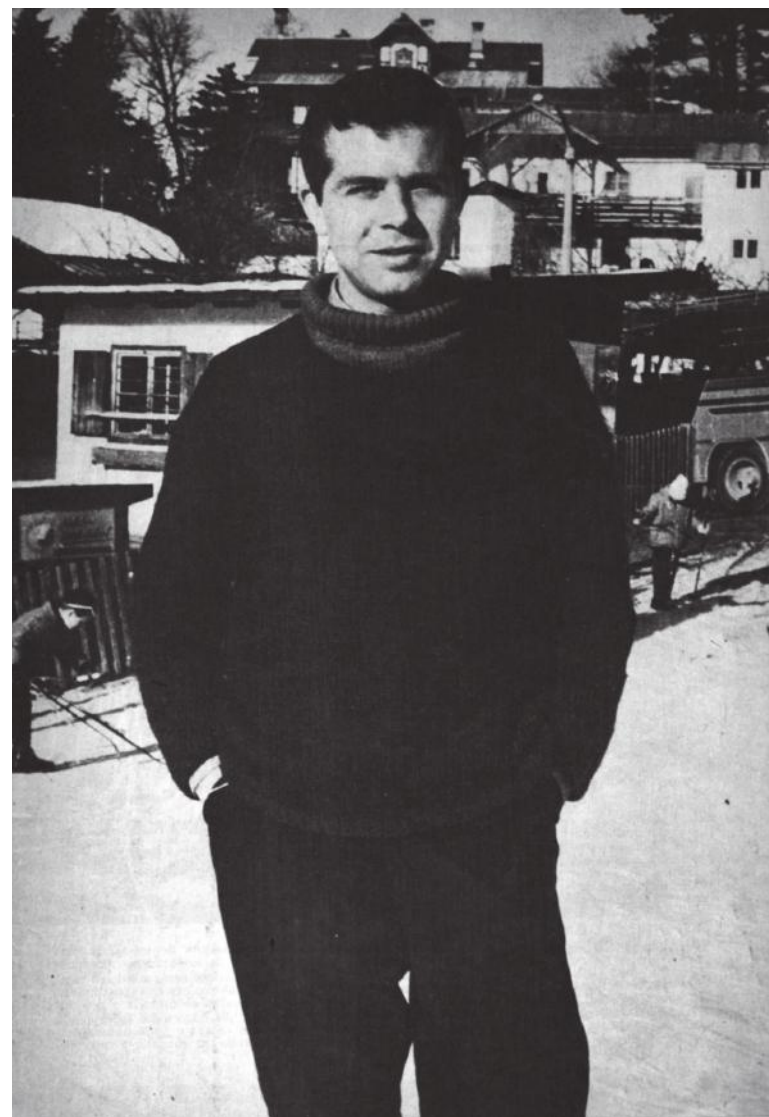
Escena de *Un sabor a miel*. Músicos: Omar Nahuel (piano), Patricio Ramírez (saxo alto), Alfonso "Palito" Barrios (bajo) y Orlando Avendaño (batería).
Actores: John Charles y Carla Cristi (1962)



Una escena de *Madame Amneris, vidente* (1963)



Ensayo de *Mi querido presidente*. Al centro, la actriz Violeta Vidaurre (1964)



Vittorio Cintolesi Ruz (1965) AMPUC



Ensayo de *Todos en París conocen...* Carmen Barros, Eliana Vidal, Ana María Román, Teresa Molinari, Tito Mery, Jaime Vadell y Héctor Noguera (1964)



Escena de *La dama del canasto* (1965)



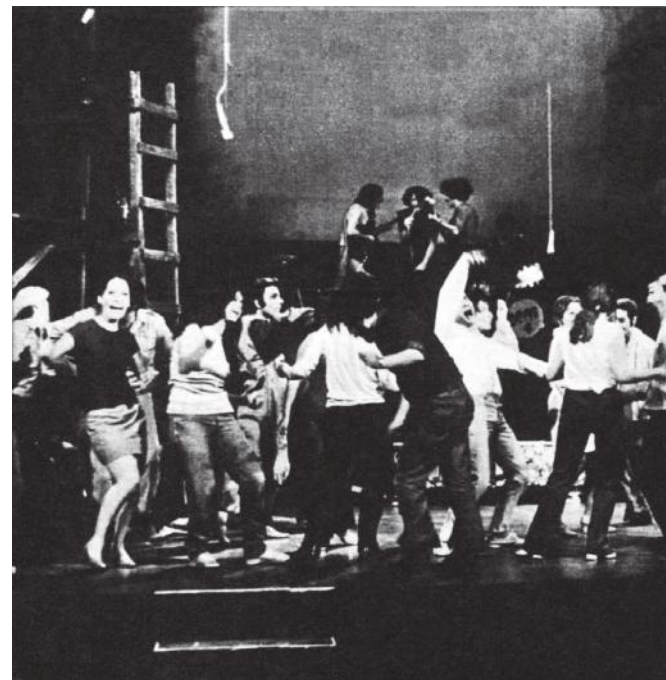
Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. Al centro la actriz Peggy Cordero (1967)



El evangelio según san Jaime. Jaime Silva y Sergio Ortega (1969)



Luis Advís Vítaglih (1972) AMPUC



El degenéresis. Al fondo Los Beat 4 tocando (1970)



Los Beat 4 (1970)



Francisco Flores del Campo (ca. 1970)



Escena final de *Como en la gran ciudad*. En primer plano: Violeta Vidaurre, Julita Pou, Lucy Salgado, Silvia Piñeiro, Elena Moreno, Carmen Barros y Nelly Meruane. Atrás: Héctor Lillo, Emilio Gaete, Enrique Heine, Sergio González y Juan Carlos Bistoto (1971)



Elenco completo de *Como en la gran ciudad* (1971)



Leonardo Perucci y Carmen Barros en una escena de *Javier y su fantasma* (1972)



Ensayo de *Javier y su fantasma* (1972)



Celso Garrido-Lecca en el Taller de Composición de la Universidad de Chile (ca. 1970)



Celso Garrido-Lecca junto al grupo Inti Illimani en un ensayo de *Los siete estados* (1971) AMPUC



Luis Advis (1972) AMPUC



Luis Advis y Margot Loyola (1972) Fotografía Antonio Larrea



Malú Gatica, Luis Advis y Sergio González en Valdivia (1974)



Luego del estreno del *Oratorio escénico 1850*. Abajo: Lina Ladron de Guevara, Matilde Romo, Luis Advis, Malú Gatica, Jaime Silva. Arriba: Carlos Graves y Bárbara Cortínez, hija de Matilde Romo (1974)



La cantante Francesca Solleville en *Quelle heure peut-il être* à Valparaiso (1974)



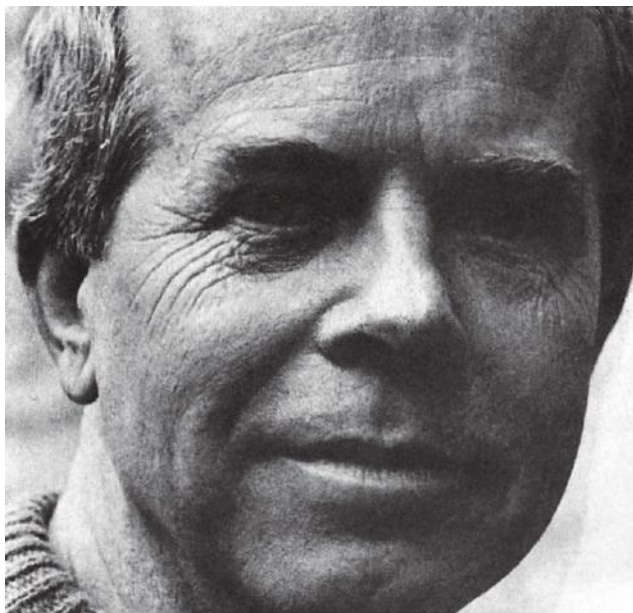
Quelle heure peut-il être à Valparaiso (1974)



Quelle heure peut-il être à Valparaiso (1974)



El director Lucho Córdoba y el músico Francisco Flores del Campo
junto al elenco de *Hotel Paradis* (1980)



Vittorio Cintolesi, en el programa de mano de *Acto Cultural* (1987)



Elenco de *Acto Cultural* (1987)



Elenco de la obra *De boca en boca*: Alvaro Rudolphy, Carlos Genovese, Jorge Díaz, Vittorio Cintolesi, Carla Cristi. (1994)



Patricio Solovera Gallardo, gira a Alemania TNCH (2004)



Patricio Solovera (2008) Fotografía de Alvar Herrera



Elenco de *El toro por las astas*. Al centro Patricio Solovera (2011)