

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



CELSO GARRIDO-LECCA COMO COMPOSITOR
DE MÚSICA INCIDENTAL PARA TEATRO
Rasgos de una identidad en el género musical

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
MUSICOLOGÍA

AUTOR
Mateo Chiarella Viale

ASESOR
Raúl Renato Romero Cevallos

Diciembre, 2020

RESUMEN

Celso Garrido-Lecca es uno de los compositores peruanos más relevantes de los últimos tiempos. Su cercanía a las vanguardias musicales, su anhelo por componer música peruana de validez universal y su particular interés por la Nueva canción, dan fe de un artista abocado a generar puentes entre lo clásico y lo contemporáneo, lo académico y lo popular, lo social y lo íntimo. Sobre tal identidad se han hecho ya algunos trabajos -Pinilla, Tello, Miranda-Tello, Petrozzi, Niño-. Sin embargo, hay un corpus de obras cuyas poco conocidas y, por ende, estudiadas. Se trata de sus piezas incidentales para teatro, material creado principalmente durante su primera etapa como compositor (entre la década de los cincuenta y sesenta), a razón de los montajes teatrales de la Universidad de Chile y la Universidad Católica de Chile.

La presente investigación tiene como objetivo reconocer los principales rasgos de Garrido-Lecca en tanto compositor de música incidental para teatro. Con tal fin, tomamos como muestras representativas del universo de piezas, tres de sus trabajos incidentales, composiciones para las obras *Un caso interesante* (1956), *La Fierecilla domada* (1958) y *Antígona* (1969), y los analizamos en tanto simbiosis de un pensamiento musical determinado y circunstancias teatrales específicas. Ello, usando como base el método fonológico, adaptación de la estructura de análisis del método iconológico de Erwin Panofsky. Es, precisamente, la suma de conclusiones del estudio de cada uno de estos tres proyectos, entendida como un todo dialéctico, la que finalmente nos da luces sobre la identidad de nuestro compositor en el género.

AGRADECIMIENTOS

A Martín Farías, musicólogo chileno que además de hacer un recuento de los trabajos de los principales exponentes de la música incidental para teatro de Chile en su libro *Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987*, texto sin el cuál hubiese sido imposible sostener esta investigación, me orientó y aportó información fundamental.

Al Programa de investigación y archivos de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile por proporcionarme material sumamente relevante.

A Gonzalo Garrido-Lecca, hijo del compositor -y músico también-, que me dio un acercamiento invaluable y, dado su oficio, absolutamente sustentado, sobre el pensamiento musical de su padre.

A César Vega, por ayudarme a dilucidar aspectos teóricos e históricos.

A Renato Romero, asesor de la tesis, por su guía y claridad en todo este proceso.

A Celso, artista inspirado e inspirador.

En cierto modo se ha dejado un poco de lado este sector de la música incidental porque no tenía quizás la importancia, el relieve de la otra música, sinfónica, de cámara. Pero no me parece, porque son obras que tienen una repercusión de todas maneras en la historia de la música chilena.

Celso Garrido-Lecca en entrevista a
Martín Farías, musicólogo chileno.

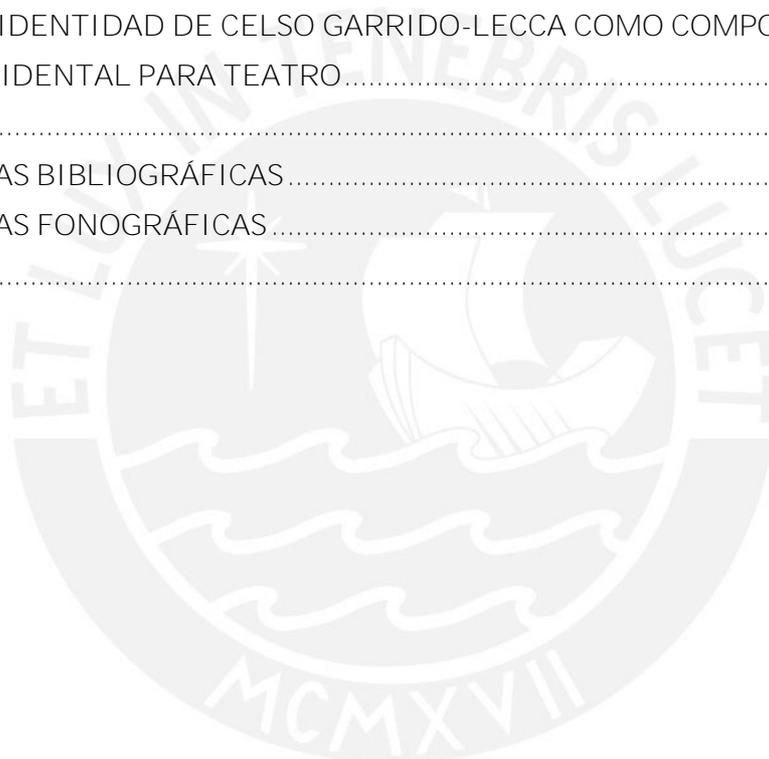
Noviembre, 2013



TABLA DE CONTENIDO

CARACTERÍSTICA DISCIPLINAR DE LA INVESTIGACIÓN	7
CAPÍTULO 1: ASPECTOS FORMALES	11
1.1 - Objeto y objetivo.....	11
1.2 - Metodología, origen de la data y método para el análisis musical.....	11
CAPÍTULO 2: ASPECTOS TEÓRICOS	14
2.1 - Música incidental para teatro	14
2.1.1 - El <i>por qué</i>	16
2.1.1.1 - Encuadre emotivo.....	16
2.1.1.2 - Encuadre diegético.....	17
2.1.1.3 - Encuadre metadiegético.....	17
2.1.1.4 - Encuadre espacial	17
2.1.1.5 - Encuadre temporal.....	17
2.1.1.6 - Encuadre formal.....	18
2.1.2 - El <i>qué</i>	18
2.1.2.1 - Eventos tonales	18
2.1.2.2 - Timbre	19
2.1.2.3 - Efectos sonoros	19
2.1.3 - El <i>cómo</i>	20
2.1.3.1 - La música “ fantasma ”.....	20
2.1.3.2 - Formas de la música	20
2.1.3.3 - La música improvisada.....	20
2.2 - El método fonológico.....	21
2.3 - Pensamiento musical	22
2.3.- Circunstancias teatrales	23
CAPÍTULO 3: LA MÚSICA INCIDENTAL DE GARRIDO-LECCA (1955-1960)	24
3.1 - Pensamiento musical de Garrido-Lecca (Primera etapa).....	24
3.2 - Música incidental para la obra teatral <i>Un caso interesante</i> (1956)	28
3.2.1 - Circunstancias teatrales.....	28
3.2.2 - Análisis musical.....	34
3.2.2.1 - Lectura fónica	34
3.2.2.2 - Lectura fonográfica	36
3.2.2.2 - Lectura fonológica	38
3.3 - Música incidental para la obra teatral <i>La fierecilla domada</i> (1958).....	40
3.3.1 - Circunstancias teatrales.....	40
3.3.2 - Análisis musical.....	47

3.3.2.1 - Lectura fónica	47
3.3.2.2 - Lectura fonográfica	50
3.3.2.2 - Lectura fonológica.	51
CAPÍTULO 4: LA MÚSICA INCIDENTAL DE GARRIDO-LECCA (1961-1970)	53
4.1 - Pensamiento musical de Garrido-Lecca (Segunda etapa)	53
4.2 - Música incidental para la obra teatral <i>Antígona</i> (1969)	57
4.2.1 - Circunstancias teatrales.....	57
4.4.2 - Análisis musical.....	63
4.4.2.1 - Lectura fónica	63
4.4.2.2 - Lectura fonográfica	69
4.4.2.2 - Lectura fonológica	71
RASGOS DE IDENTIDAD DE CELSO GARRIDO-LECCA COMO COMPOSITOR DE MÚSICA INCIDENTAL PARA TEATRO.....	74
EPÍLOGO.....	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78
REFERENCIAS FONOGRAFICAS.....	83
ANEXOS.....	84



CARACTERÍSTICA DISCIPLINAR DE LA INVESTIGACIÓN

A modo de introducción

Estudiar la *música incidental para teatro* suele ser una tarea difícil. Al mencionar que existen pocos estudios al respecto, estamos haciendo implícita la constante dificultad de analizar la música en función a una trama de relaciones y contextos, por lo pronto propios del universo teatral y en ello, por lo general, lejanos a la pericia del teórico musical o del musicólogo.

Philip Auslander, estudioso del *performance*, argumenta que un objeto (una composición) cambia fundamentalmente cuando se transforma su medio (su contexto), y que, por lo tanto, una pieza musical compuesta para el teatro que se mira fuera de su contexto teatral, ya no es más el mismo trabajo (Auslander, citado en Benedict, 2013, p. 3).

Frente a los límites encontrados por la musicología, al no poder desligar la música incidental de su naturaleza teatral, el compositor inglés Roman Benedict (2013) propone una conversación entre la etnomusicología y los *estudios de performance*:

En lugar de analizar los “fundamentos” de la música en sí, la etnomusicología analiza a las personas que crean, reproducen o consumen música. De allí que se **sienta más cómoda de interactuar con otras disciplinas (...)** Un enfoque etnomusicológico permite a los investigadores examinar la sociedad de la que emerge la música, que en este caso es el entorno social y físico del complejo **teatral (...)** **[Por otro lado] los estudios de performance** pueden verse como un esfuerzo no musicológico para estudiar *performance* en vivo a través de marcos académicos como la semiótica, etnografía, fenomenología, sociología y antropología. Comparte muchos elementos con la etnomusicología y se basa en muchas de las mismas fuentes, pero carece del enfoque musical inherente a ella. (p. 6)

Si tuviésemos que analizar la música incidental de algún espectáculo que se produce hoy, la propuesta de Benedict sería más que apropiada. Acudir a los ensayos y presentaciones de la puesta en escena es, sin duda, una posibilidad. Marco Lutz, etnomusicólogo italiano, propone incluso, sistematizar el análisis *in situ*, a través de una serie de gráficos que nada tienen que hacer con la transcripción occidental y que liberan al etnomusicólogo de concentrar su análisis en fundamentos netamente

musicales, pudiendo contener, en un solo espectro, experiencia teatral y música (Lutzu, 2016).

Sin embargo, ¿cómo trabajar en función al *aquí y ahora*, propios del hecho teatral y fundamentos para la investigación desde la etnomusicología y los *estudios de performance*, si, a pesar de conservar un registro sonoro o escrito de las piezas musicales que queremos analizar, estas pertenecen a montajes teatrales ocurridos en el pasado? Es decir, ¿qué sucede si no podemos estar presentes ni en el proceso ni en el hecho teatral, y no contamos siquiera con un registro audiovisual de él? Cierto es que la música incidental nace con el claro propósito de dialogar con la escena, pero creemos que la información contenida en ella puede ser igual de rica si nos proponemos determinados objetivos de investigación.

Mercedes Carrillo, por ejemplo, en un trabajo sobre la música incidental en el teatro español de Madrid durante los períodos de 1942-1952 y 1962-1964, señala:

La música incidental que se compuso durante estos primeros años de posguerra, está condicionada por diversos factores sociales, políticos y estilísticos que hacen necesario un estudio donde se recopilen datos referidos a la historia de la música española y a la historia del teatro español e internacional más representado en España. (2008, p.10)

Determinar no el aporte de la música incidental a la escena sino los elementos sociales, políticos o estilísticos que influyeron en la manera en que, compositores y músicos en general, abordaron la música incidental, es, así, una muestra de cómo podemos lograr nuevas aproximaciones.

Creemos, entonces, que definir el enfoque de una investigación, y las disciplinas que atañen a dicho enfoque, podría ayudar a ver las posibilidades para el análisis y, más precisamente, poner los límites al camino del presente trabajo.

Para llegar a reconocer este enfoque, serviría determinar cuál de las siguientes preguntas estamos tratando de resolver: ¿Qué es la música incidental para teatro? ¿Cuál es su funcionalidad o cómo se relaciona con los demás elementos del arte teatral? ¿Cómo es la música incidental de una puesta específica? ¿Cómo es el proceso de composición de la música incidental en una puesta determinada? ¿Cómo interactúa la música incidental con los elementos de un hecho teatral particular? ¿Qué produce en el espectador de una obra teatral? ¿Qué dice una determinada música incidental de su

sociedad? ¿Qué dice de un período histórico? ¿Qué dice de una corriente o movimiento? ¿Qué dice de un compositor como compositor? ¿Qué dice de un compositor en tanto compositor de música incidental? Cualquiera de estas preguntas puede ser motivo de un trabajo profundo de investigación; pero sería ideal escoger frente a cuál se creará un campo de acción y cuál(es) será(n) la(s) disciplina(s) apropiada(s) para abordar ese campo.

Siendo, el nuestro, un trabajo sobre el caso de un compositor en tanto compositor de música incidental, es la última pregunta la que nos interesa resolver, aclarando que, para ello, será necesario pasar, quizá con menor profundidad, por alguna de las otras interrogantes. Hacemos notar también, que la última pregunta intenta una mirada sobre el compositor y no sobre la funcionalidad de sus composiciones en las puestas en escena. Todos los datos que den cuenta de los insumos para la construcción de la composición incidental, por lo pronto la dramaturgia y la mirada del director escénico, serán sumamente útiles pero solo para dar cuenta de cómo el compositor crea una obra artística que lo identifica.

La musicología, al parecer, sigue siendo entonces una disciplina pertinente para nuestro análisis; pero si la etnomusicología tiende a observar *desde* la experiencia, y la musicología positivista reduce el estudio a comprender la música exclusivamente *como* música, ¿qué nos queda?

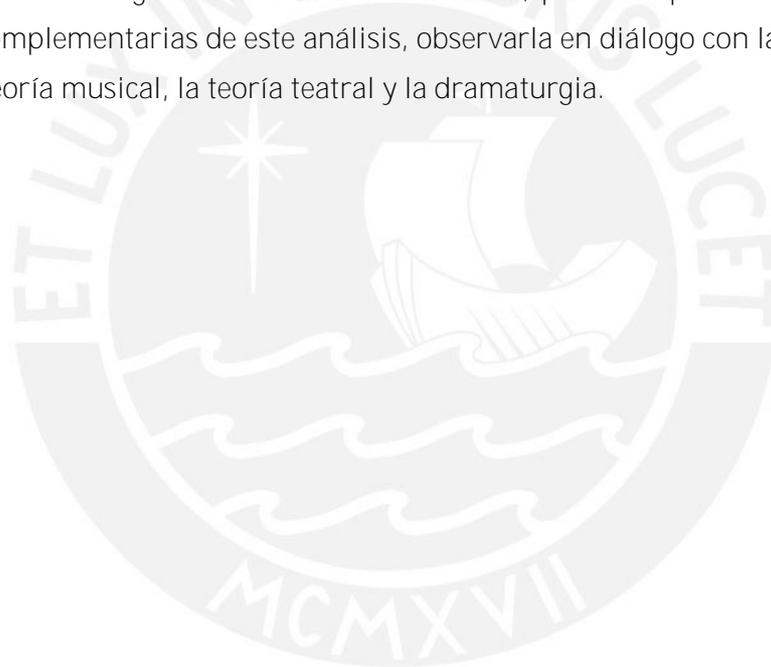
Benedict, intentando llegar a su propuesta etnomusicológica, cruza por la *nueva musicología*, reconociéndole sus posibilidades pero temiendo que la música se vuelva exclusivamente representante de factores extra musicales y no de las relaciones entre esos factores y la pieza (p. 6).

Nuestro trabajo intenta analizar cómo la música incidental recoge un contexto cultural y, luego cómo proyecta una identidad, lo cual impide ya que nos alejemos de la propia música. Es ella la que recibe información, es ella la que produce información.

La *nueva musicología*, es una disciplina -para algunos simplemente un movimiento-, que toma fuerza a mediados de los ochenta y que intenta reestructurar el camino optado por la musicología primigenia. Influida por el posmodernismo trata de desplazar el positivismo instaurado en la musicología y el concepto de la obra musical autónoma. Esto se manifiesta en una voluntad por involucrarse con disciplinas fuera de la musicología; en particular con las de humanidades y las ciencias sociales (Beard &

Gloag, 2005, p. 92). Es una disciplina capaz de interactuar con teorías de otras artes e incluir análisis textuales de letras o libretos, y elementos propios de la producción teatral -siempre que estén vinculados a la música-; además, permite tratar asuntos de afecto y expresión (Benedict, 2013, p. 5). Por otro lado, siguiendo a Lawrence Kramer, puede investigar varios temas, o tropos, y hacerse de una red de discursos para construir un contexto, luego intentar leer ese contexto en el contenido de la música, localizando prácticas discursivas en tanto lenguaje y sintaxis, como por ejemplo el uso y manipulación de estilo, forma y género de un compositor (Kramer, citado en Beard & Gloag, 2005, p. 92).

Situar nuestro análisis dentro de la *nueva musicología* es manifestar ya, que, para nosotros, la música incidental puede *decir* más que lo concerniente exclusivamente al hecho teatral. Nos obliga a centrarnos en la música, pero nos permite, y he aquí las disciplinas complementarias de este análisis, observarla en diálogo con la semiología, la Historia, la teoría musical, la teoría teatral y la dramaturgia.



CAPÍTULO 1: ASPECTOS FORMALES

1.1 - Objeto y objetivo

Es nuestro interés abordar la música incidental para teatro del compositor peruano Celso Garrido-Lecca (1926) circunscrita al período 1955 -1970, época en la que desarrolló activamente este género musical a través de montajes realizados por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile (TET). Es nuestro fin, ubicar rasgos en sus composiciones determinados por *pensamientos musicales* previos y *circunstancias teatrales* específicas, que den cuenta de una identidad como compositor de música incidental para teatro.

1.2 - Metodología, origen de la data y método para el análisis musical

Nuestro trabajo está dividido en tres partes. Primero definiremos teóricamente los conceptos *música incidental para teatro*, *el método fonológico*, el *pensamiento musical* y las *circunstancias teatrales*. La segunda parte es propiamente el análisis: hemos escogido de manera representativa, y con el ánimo de profundizar, solo las composiciones incidentales pertenecientes a tres de las puestas en escena -la decisión en la selección de estos montajes, responde a la marcada diferencia estética que existe en las composiciones de sus músicas-; delimitaremos el contexto cultural de la creación musical -en este caso el *pensamiento musical* de Garrido-Lecca al momento de componerlas y la *circunstancias teatrales* inherentes a cada uno de los procesos de montaje- y veremos, luego, cómo este contexto puede manifestarse en el contenido de la música. En la última parte, intentaremos a razón de los hallazgos, delinear los principales rasgos de identidad de nuestro compositor como representante de este género musical. (Ver *Figura 1*)



Figura 1. Desglose de la metodología

La música compuesta por Garrido-Lecca entre 1955 y 1970, corresponde a las obras teatrales *La violación de Lucrecia* (1955), *Un caso interesante* (1956), *el Alcalde de Zalamea* (1956), *Mamá Rosa* (1957), *Baile de ladrones* (1957), *La fierecilla domada* (1958), *El ángel que nos mira* (1958) y *Antígona* (1970) (*Imágenes de la Universidad de Chile*, 197, pp.193-194 & *Revista Musical chilena*¹,2001).

En el presente trabajo, analizaremos la música de *Un caso interesante* (1956) y *La fierecilla domada* (1958) ambas compuestas para el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y que, dada la cercanía cronológica entre una y otra, serán examinadas desde un mismo pensamiento musical; y, finalmente, *Antígona* (1969) compuesta para el Taller de Experimentación Teatral, hoy, Teatro de la Universidad Católica de Chile.

¹ Aunque el catálogo en la *Revista Musical Chilena* tiene algunas imprecisiones ya corregidas en este trabajo, -sobre todo en cuanto a fechas-, revisar dicho catálogo ayuda a contener en una sola mirada, la obra total del compositor.

No contamos con las partituras de las piezas. No parecen haberse conservado. Nuestra data ha sido extraída del registro sonoro del ochenta por ciento de su producción incidental para teatro, material bibliográfico, los textos de las obras teatrales, artículos sobre estos textos y sus autores, entrevistas dadas por Garrido-Lecca, programas de mano, notas y críticas periodísticas, algunas fotografías, y testimonios de musicólogos y familiares del compositor.

Utilizaremos como base para el análisis musical, el método fonológico, adaptación de la estructura de análisis del método iconológico del historiador y teórico alemán Erwin Panofsky. Debemos destacar, sin embargo, que serán particularmente valiosas las ideas de Kim Baston sobre las funciones de la música incidental en el teatro, aportando un marco terminológico que, aunque más adecuado para el análisis de la música *desde* el hecho teatral, nos permitirán entender algunas de las decisiones compositivas de Garrido-Lecca.

Debido a la ausencia de partituras hemos optado por hacer en la *lectura fónica* del análisis musical de cada obra de teatro, un ejercicio descriptivo de lo que escuchamos: lo que Rodney S. Edgecombe denomina *melofrasis* haciendo una analogía con el acto de *Ekphrasis* (Stenning,1993, p.1). Ello además, tratando de encontrar un lenguaje simple para aquel que es poco entendido en música. Utilizaremos en tal descripción, por supuesto, algunos elementos básicos de teoría musical y, en el caso final, del glosario propio de la música electrónica.

Por último, cabe mencionar que entenderemos el conjunto de las pequeñas piezas contenidas en cada obra, como un solo impulso compositivo pues, aunque se trate de partículas, vistas una detrás de otra pueden dar cuenta de la progresión dramática.

CAPÍTULO 2: ASPECTOS TEÓRICOS

2.1 - Música incidental para teatro

El compositor, a través de la experiencia, aprende qué elementos generan ciertos estados de ánimo (...) La calma puede ser evocada por una melodía tranquila y fluida. La alarma se puede crear mediante el choque de armonías; la inquietud por el ritmo monótono de los tom-toms (...) Potentes campanas y notas profundas en el órgano inspiran reverencia. Se trata de nociones de psicología elemental. (Stothart, citado en Franceschina, 2018, pp.10-11)

Para poder definir la *música incidental para teatro*, es necesario primero aclarar que el vínculo entre música y teatro tiene variadas y complejas manifestaciones: además de los géneros escénico-musicales como la ópera, la opereta, el singspiel, la zarzuela, la comedia musical entre otros, existen hoy diferentes perspectivas sobre el rol que juega la música en escena. Podemos mencionar, por ejemplo, el planteamiento de *musicalización* de Lehmann (2013) en su teatro posdramático o el *Composed theatre* de Roesner y Rebstock (2012), práctica artística en donde música, teatro, danza, plástica y tecnología no funcionan como elementos disociados -que se asocian para los fines de la obra- sino que son partes de un único lenguaje; es decir que el director-compositor no piensa ya en función a una aglutinación de disciplinas sino en función a una sola que es más bien rica, colorida y compleja.

La música incidental para teatro, aunque, en determinadas circunstancias, puede vincularse a las referencias mencionadas, guarda en este trabajo su propia esencia. A continuación, mencionaremos algunas ideas que podrán dar cuenta de nuestra acepción.

Si la reconocemos, antes que nada, como *música funcional*, vale decir, “tipo de música al que se le otorgan funciones específicas” (Martí, 2002, p. 3), podríamos entenderla entonces, como un género musical dentro de la música funcional. Por otro lado, si afirmamos que se trata de música funcional, no habría de sorprendernos que su definición esté intrínsecamente vinculada a su funcionalidad. La *Guía Akal de música*, por ejemplo, la presenta de esta manera: “Muchas obras de teatro requieren el empleo de música incidental para ayudar a crear el ambiente de determinadas escenas, para los entreactos y para canciones, coros y danzas ocasionales” (Sadie, 2009, p. 85).

Queremos, sin embargo, y aprovechando esta referencia, hacer una salvedad: en vista de que el teatro le lleva muchos años de vida al cine, entendemos que el concepto de música incidental esté originalmente ligado al arte dramático y no a las artes audiovisuales. Pero dejamos constancia a su vez, que entender la música incidental como forma exclusiva del teatro es, hoy, ciertamente inexacto. Más aún cuando, los principales estudios sobre ella, provienen principalmente de su relación con al cine.

Las definiciones en los diccionarios especializados en teatro y música, editados por Pavis y Latham respectivamente, dan cuenta, en esencia, de lo mismo. Se trataría de música utilizada en la escenificación de una obra teatral, que puede haber sido compuesta para ella o ser una composición ya existente, que puede ser tocada en vivo o no, y que puede provenir del propio mundo de la ficción o ser un dispositivo escénico (Pavis,1998. pp. 306-307 & Latham, 2008, p.1017).

Buscando lograr una definición detallada, y tomando los conceptos de diferentes teóricos, Kim Baston, compositor y profesor de La Trobe University (Australia) plantea un lenguaje selectivo de términos que bien pueden aplicarse tanto a la recepción como a la creación de música incidental y que serán, sin duda alguna, importantes para el desarrollo del presente trabajo. Este conjunto de términos se divide en: funciones de la música en el hecho teatral (el *por qué*), elementos centrales de la música que contribuyen a este proceso (el *qué*) y la manera en la que están organizados y presentados estos materiales musicales (el *cómo*) (2008, p. 57). (Ver Tabla 1)

Tabla 1

Características de la música incidental para teatro según Baston

EL *POR QUÉ*

¿Por qué tener música en el teatro?

1. *Encuadre emotivo*

Música afirmativa (reflejar o evocar)

Música anempática (subvalorar o ironizar)

Música distante (contemplar o participar)

2.- *Encuadre diegético*

Soporte para la fábula (procede de la fábula)

Soporte para la fábula (delinea tiempos, lugares, caracteres)

Soporte para el discurso

3.- *Encuadre metadiegético*

Resonancias

Música Imaginaria (como si fuese escuchada en la mente del personaje)

El músico imaginado

La música que habla

4.- Encuadre espacial

Amplia/disminuye el espacio ficcional

5.- Encuadre temporal

Estasis/progresión (ritmo)

6.-Encuadre formal

Continuidad

Unidad

EL QUÉ

¿Qué elementos musicales usar?

Eventos tonales (melodía, armonía y ritmo)

Timbre

Efectos sonoros

EL CÓMO

¿Cómo son usados estos elementos?

La música “fantasma”

Formas de la música

Música Improvisada

2.1.1 - El por qué.

2.1.1.1 - *Encuadre emotivo*. Se trata de la asociación particular entre música y emoción. En ella podemos encontrar la *música afirmativa*, es decir, la que respalda el contenido emocional dominante de una escena, ya sea siguiendo de cerca los eventos (reflejo) o proporcionando un estado de ánimo general (evocación); la *música anempática*, que subvalora la emoción dominante representada, generalmente por ser contextualmente inapropiada, como, por ejemplo, el uso de música alegre para una narración que representa una escena trágica; y la *música distante*, que ocupa un "punto medio" entre las dos anteriores, operando independientemente de las emociones retratadas en una escena (o la ausencia de ellas), pero sin socavar el efecto emocional que dicha escena guarda (Baston, 2008, p. 61). Dentro de esta última, se encuentran las cortinas musicales capaces de romper el *mood* de la escena previa pero sin emitir juicio sobre ella.

2.1.1.2 - *Encuadre diegético*. Se trata de la música que nace del universo ficcional, es decir, se produce desde la historia misma o es articuladora de ella. Sobre esto último, puede servir para establecer el tiempo histórico y el lugar de la acción, o hacer referencia a personajes y sus atributos. Si alguno de estos elementos musicales se vuelve un eje temático de la obra, todavía podríamos considerarlo diegético en tanto siga estando intrínsecamente ligado al mundo ficcional: una frase musical en acordeón, inicialmente presentada para dar cuenta de que la historia ocurre en París, puede usarse para hacer una referencia nostálgica a París o para recalcar que la historia respira aires parisinos (*Ibid.*, pp. 65-67).

2.1.1.3 - *Encuadre metadiegético*. Se trata de una segunda narrativa musical nacida ya no de la ficción sino de las necesidades de la puesta en escena. Se puede dividir en: *resonancias*, respuestas musicales a lo que ocurre en escena, compuestas desde una comprensión personal o subjetiva de la trama, lo cuál permite grados de abstracción musical, re-significándola e intentando con ella generar atmósferas o colocar al espectador en un estado emotivo determinado; la *música imaginaria*, el uso de la música para señalar la vida interior de un personaje pero no para denotar carácter sino estados o emociones –es utilizada muchas veces para dar cuenta de locura, celos, o proezas-; *el músico imaginado*, una grabación que, estando el personaje ausente, da cuenta de una interpretación que aquel, en algún momento, ejecutó en escena; y *la música que habla*, en donde la letra de una canción interpretada o grabada se puede leer como algo directamente pertinente a la narrativa o circunstancia (*Ibid.*, pp. 69-74).

2.1.1.4 - *Encuadre espacial*. Es posible sugerir a través del sonido, que el espacio físico del mundo ficticio es más grande que el que se presenta en un escenario: se puede lograr esto por medio de la música o de los efectos sonoros, y la ubicación de los espectadores, músicos o equipos de sonido en el espacio. Se trata de una hinchazón o descomposición del sonido delimitando recintos tanto blandos (la atmósfera de la tierra, un parque) como duros (una celda, una oficina), abiertos o cerrados, simples o absorbentes, creando así una intimidad dentro del edificio teatral. La música como posibilidad espacial incluye la relación entre la acción teatral y cualquier presencia visible de un músico (*Ibid.*, pp. 75-77).

2.1.1.5 - *Encuadre temporal*. El uso de la música puede establecer el tempo y ritmo de la acción ayudando a la creación del impulso hacia adelante (progresión) o la desaceleración y la detención de la acción (estasis) (*Ibid.*, p. 77).

2.1.1.6 - *Encuadre formal*. La música es utilizada para ayudar al correcto soporte de la dinámica escénica: cubrir apagones y cambios de escena por ejemplo, proporcionando así, continuidad a la acción (*Idem*).

2.1.2 - El *qué*.

2.1.2.1 - *Eventos tonales*.

Aaron Copland identifica cuatro "elementos esenciales" de la música: ritmo, melodía, armonía y color del tono. De estos, los tres primeros se ocupan de la organización de los sonidos, mientras que el color del tono, o timbre, se ocupa del carácter de los sonidos mismos. En la mayoría de representaciones teatrales, la música suele ser tonal y se clasifica en dos categorías: música caracterizada por la armonía funcional -como la música "clásica" occidental de los siglos XVIII y XIX y las formas musicales populares que se derivan de esas convenciones armónicas-, y la música que, aunque tonal, puede denominarse **"minimalista" o de influencia minimalista. Esta última cubre (...) la música de "arte" y también una gama de músicas populares contemporáneas, como la música ambiental o electrónica.** (*Ibid.*, pp. 78-79)

Según Baston, usando palabras de Jamshed J. Bharucha, si uno crece en una sociedad occidental, o influido básicamente por ella, es casi imposible escapar de la exposición a la música tonal. Ella vive constantemente en la música de la radio, televisión, o de los supermercados. Esto sugiere que, aunque una persona puede no haber recibido formalmente clases de música, podría identificar progresiones armónicas tonales por aculturación (*Ibid.*, p. 80).

Por otro lado, menciona la distinción que Mertens hace entre la música que opera dentro de las convenciones de la armonía funcional, y el minimalismo. La primera, a través de una construcción dramática subyacente, crea una direccionalidad que supone una memoria lineal del oyente. La segunda en cambio, no es narrativa, y por ende el oyente no está sometido a la restricción de seguir la evolución musical (*Idem*). Al no tener una necesidad narrativa, la música minimalista puede fácilmente integrarse a otro lenguaje u otro universo como lo es el espectáculo teatral.

Con relación al uso de melodía, armonía y ritmo en la composición de la música incidental, dice Baston:

O'Neill, en 1912, identificó ciertos elementos musicales que fueron útiles en la composición de la música incidental: la dependencia de la armonía en lugar de la melodía para transmitir sentimientos e instrumentos particulares que sirvieron mejor para subrayar el diálogo. Del mismo modo, el compositor de películas Bernard Herrmann evitó las melodías largas, encontrando más útiles las armonías con estructuras de frases cortas. Como la melodía es el aspecto más reconocible de la organización del tono, es probable que el espectador/oyente la note conscientemente, lo que no necesariamente es deseable. El compositor Irwin Bazelon, escribiendo sobre las convenciones de la música de cine, identificó algunas circunstancias: la serie siempre cambiante de eventos le da al compositor poco tiempo para el desarrollo extendido de ideas musicales. La música tiende a ser tan episódica como los episodios escénicos. (...) Frases musicales simples, notas sostenidas, figuras repetidas, acentos agudos, puntuación rítmica, *ostinati*, acordes extraídos y líneas líricas simples se convierten en la regla del día. Para Sabaneev también era importante usar frases musicales cortas, evitando entretejer demasiadas líneas melódicas, y a la vez enfatizar la repetición y la puntuación rítmica. Al igual que O'Neill, habla sobre *leitmotiv*. Para Carter Burwell, los dos aspectos más importantes de componer música para películas son la repetición y el ritmo. Todos están de acuerdo en la necesidad de que la música sea completamente discreta o esté ausente durante el diálogo. (*Ibid.*, pp. 81-82)

2.1.2.2 – *Timbre*. Un instrumento particular, o la forma en que se toca, podría aportar significado específico. Hay mucha codificación convencional dentro del timbre, que ayuda, por ejemplo, a establecer un lugar o un tiempo (el acordeón para sugerir París), y codificación asociativa (el saxofón que a menudo se asocia con la noche, la mala vida, el sexo) (*Ibid.*, p. 82).

2.1.2.3 - *Efectos sonoros*. Completan el entorno auditivo. Estos pueden ser efectos naturales (figurativos), como el sonido de un tren o de los pájaros, o sonidos representativos (abstractos), como chirridos metálicos o disonancias que reemplazan los golpes de puerta. Sirven también para generar atmósferas, crear ambientación, revelar caracteres o ayudar al avance de la trama. Alternativamente, un diseñador de sonido puede crear una pieza de música concreta usando efectos sonoros (*Ibid.*, pp. 82-83).

2.1.3 - El cómo.

2.1.3.1 - **La música “fantasma”**. Si bien es cierto el qué y el cómo pueden percibirse de manera similar, Baston prefiere diferenciarlos. Para el autor, por ejemplo, mientras el timbre puede reconocerse como un elemento esencial de la música, una cosa es la elección del timbre como propósito en la composición y otra la forma en la **que ese timbre llega a reproducirse en escena. La música “fantasma”, ciertamente** entendida por el autor en los primeros capítulos de su texto como reminiscencia o rastro de una música ya escuchada –o la descomposición de la misma-, es, desde la perspectiva del timbre, una música previamente sabida por el espectador –porque la ha escuchado en la obra o porque ya la conoce- alterada o distorsionada por alguna señal o procesador –quizás un sintetizador análogo o digital- y cuya función teatral es la de crear, básicamente, resonancias. Se trataría de la reinterpretación de una música original y no así de una mera reproducción pues hay, en esa alteración o distorsión, **nuevas connotaciones. Un efecto “fantasma”** (*Ibid.*, pp. 74-105).

2.1.3.2 - *Formas de la música*. Analizar la música para teatro es complicado por el predominio de algunas prácticas musicales determinadas por la teatralidad. La naturaleza de subordinar la música a la acción, mitiga la posibilidad de desarrollar ideas musicales extensas e incentiva las estructuras de frases cortas, es decir la música episódica. Existen, además, lo que podríamos llamar *instrucciones*. Baston reconoce dos: la repetición de una sección de música hasta que una señal particular indique un cambio de estado, y el fin de la música asociada al fin de la acción. El propósito de ambas es cubrir un período de actuación de tiempo variable (*Ibid.*, p. 85).

2.1.3.3 - *La música improvisada*. Se trata de una circunstancia en donde los músicos que acompañan la acción escénica, improvisan sobre la base de una estructura. A diferencia de los vamps, repetición constante de un breve pasaje, la música improvisada puede resultar en diferentes estructuras ABA, ABC, etc. La música improvisada genera problemas para un análisis desde la partitura musical pues esta última solo proporciona un esqueleto o una aproximación a la práctica (*Ibid.*, p. 86).

Los conceptos de Baston no solamente funcionan como un estupendo soporte teórico para entender lo que es, en esencia, la música incidental para teatro, sino que se convierten en un buen marco para aquel que desee analizar la manera en que determinada composición se integra a determinado espectáculo. Al no ser esa nuestra misión, hemos optado por utilizar un método que nos permita movernos con más eficacia y libertad. Pero hay en el trabajo de Baston, conceptos y terminología

sumamente valiosos. Es, por lo pronto, uno de los pocos textos que compendia la mirada al oficio de muchos (y extraordinarios) compositores del género. Por ello, la terminología propuesta, y sus definiciones, bien podrán servirnos como complemento, o más aún, como insumos para nuestra investigación.

2.2 - El método fonológico.

Se trata de una transposición del método iconológico de Panofsky, al análisis musical. Manuel Gértrudix Barrio, en su texto *Música, narración y medios audiovisuales*, describe:

Valiéndose de una analogía con el sistema del estudio de la imagen, algunos investigadores han trasladado los tres niveles de interpretación icónica -como motivo, como historia y como síntoma cultural- al campo de lo sonoro, siguiendo la propuesta de Panofsky y de la escuela de Warburg:

- Nivel de lectura fónica. Valor de reconocimiento primario del sonido atendiendo a la presencia del mismo en cuanto a tal y en referencia a la fuente que lo provoca. Características identificativas de los motivos musicales.

- Nivel de lectura fonográfica. Valor de significación del sonido en el marco **contextual en el que se produce (...): verbalización referencial de los efectos que evoca** dentro de un determinado universo cultural.

- Nivel de lectura fonológica. Valor cultural y simbólico del sonido respecto al marco sociocultural en el que actúa su dimensión pragmática.

(Gértrudix, 2002, p. 32).

El primer nivel resuelve el *qué hay* o el *qué escucho*: duración, timbres, motivos y descripción de la música; así mismo, si es interpretada en vivo o grabada, y si se trata de sonidos naturales o procesados. El segundo, intenta descifrar *qué significa lo que escucho* o *qué representa dentro de su marco cultural*. Gértrudix menciona, para ello, la necesidad de definir el marco cultural. Para nosotros, son las circunstancias teatrales; analizar la música desde circunstancias teatrales es el diferencial; es investigar desde lo particular; no se trata, en nuestro caso, sólo de música, sino, de música incidental para teatro. Finalmente, el tercero, busca entender *qué está representando la música en tanto el nivel socio-histórico del artista*; se trata de aquel significado inconsciente detrás de la intención del creador que lo vuelven símbolo de una nación, un período, una clase, una creencia. Es, en nuestro caso, la evidencia de un pensamiento musical determinado. El nivel fonológico hace que la obra se vuelva representante del artista y él a su vez representante de algo mayor.

2.3 - Pensamiento musical

Si la cultura es la suma de las cosas que hacemos y sabemos, y es, además algo que transmitimos para su adopción y modificación, entonces, naturalmente, la música es parte de ella. Podemos entender que la música debe surgir de su propio contexto cultural. Las personas en cada cultura crean música de lo que han aprendido y de lo que han escuchado. La música se suma a la cultura y es una vía importante para la expresión personal y grupal en ella. Es además, en gran medida producto de esa cultura y está influida por sus dinámicas históricas, políticas, económicas y estéticas. La música tiene un lugar, un rol en la cultura, es decir: tiene un estatus y una función; según la cultura, la música es usada, practicada y pensada de una determinada manera (Garfias, 2004, p. 7).

Sin embargo, para Lawrence Kramer (2016), colocar la música en “su” contexto no es tarea sencilla: ¿cómo sabemos qué contexto es pertinente?, o en todo caso, ¿por qué tendríamos que suponer que cualquier contexto es estable, claro y está “autorizado”?

Para lograr una comprensión cultural de la música, cuyo imperativo es la interpretación cultural de la música, primero debemos preguntar qué posibilidad hay de que los significados culturales permeen la música en todas sus dimensiones: trabajo, género, historia, estilo, grabación, memoria; la lista continúa y las dimensiones se superponen. Una interpretación se vuelve cultural, o podríamos decir, explícita o lúcidamente cultural, cuando los significados que propone aparecen en relación concreta con sus precondiciones. Buscando esa conexión, Kramer propone hacer una descripción o un inventario de la cultura en cuestión y el lugar de la música en ella. Se trataría de reconocer cuáles son esas circunstancias en las que una obra surge. La idea sería, una vez hecha la descripción y la interpretación, conectar los significados, deducidos en la interpretación, con un hábito, una episteme o una red de prácticas.

Entendiendo que el contexto debe comprenderse siempre en función de la obra, vemos necesario, para nuestro fin, bifurcar este contexto en dos conceptos capaces de contener el mundo de actantes más cercanos a la creación: el *pensamiento musical* del compositor y las *circunstancias teatrales*. Esta última la explicaremos más adelante.

La enunciación *pensamiento musical*, ha sido tomada de un escrito del compositor y profesor Aurelio Tello, sobre, precisamente, el análisis de una obra de Garrido-Lecca:

Un desglose de las afirmaciones de Iturriaga y Pinilla nos empuja a ver el *pensamiento musical* de Garrido-Lecca como una totalidad conformada por sus concepciones estéticas y teórico-musicales, su comprensión de la cultura peruana, su visión de los músicos que lo antecedieron y de sus colegas contemporáneos y sus obras musicales actuando como un todo dialéctico, siempre en desarrollo y en movimiento. (2001, p.13)

El concepto plantea una bondad: permite no mirar el contexto cultural en el que se desarrolló el compositor como algo externo, sino más bien como algo ya procesado por él. Al hablar de *concepciones*, *comprensión* o *visión*, estamos garantizando que existen ya decisiones sobre el mundo que lo rodea. Aquellas pueden funcionar como **activadores, o por lo menos como “cómplices” de los recursos de creación más complejos**, y casi imposibles de examinar, como la intuición o el sentido artístico.

2.3.- Circunstancias teatrales

Esta expresión es una paráfrasis de la enunciación *circunstancias dadas* de Stanislavski. El concepto del teórico ruso alude a una serie de circunstancias propuestas por la fábula de la obra teatral (época, lugar de la acción, características de personajes) así como por las condiciones artísticas planteadas desde la dirección (escenografía, vestuario, sonido, etc.), que terminarán finalmente influyendo en las decisiones del actor para la construcción de las intenciones y características de sus personajes (Stanislavski, 1954, p. 70). Dado que el concepto propuesto por Stanislavski está particularmente ligado al trabajo del actor, hemos preferido hacer la variante para evitar la confusión.

Consideramos *circunstancias teatrales* a la información relevante para la composición musical, procedente del texto dramático y de las decisiones del director. Nos referimos básicamente al género de la obra, la trama, el tema, los personajes, la época, el lugar, así como a la estética del montaje y las posibilidades técnicas para la grabación musical o ejecución en escena.

CAPÍTULO 3: LA MÚSICA INCIDENTAL DE GARRIDO-LECCA (1955-1960)

3.1 - Pensamiento musical de Garrido-Lecca (Primera etapa)

Celso Garrido-Lecca desarrolló una de las carreras más prolíficas de todo el siglo veinte en el Perú, logrando una presencia internacional importante por la profundidad, envergadura y calidad de su obra. Rompió esquemas preestablecidos en la obra de compositores anteriores, nutriéndose de un pensamiento verdaderamente transformador, poniéndose al día con las corrientes de composición internacionales más actuales, logrando así darle un vuelco a la música del Perú sin abandonar las raíces, tradición y rasgos perennes de la cultura peruana (Tello, 2001, pp. 8-9).

Sobre su origen piurano y la incidencia de la naturaleza en el espíritu del provinciano, Garrido-Lecca comenta:

Recuerdo el paisaje de arena, los médanos piuranos, el silencio del campo... pero, a su vez, en contraste con estos arenales, la cercanía del mar, ese mar extraordinario... las playas del norte... creo que esto debe haber penetrado en uno. Si algo de esto se expresa en mi música, no lo sé, no creo, esto escapa de mí. (2002, p. 102)

Realizó sus primeros estudios en la Academia Sas-Rosay y luego en el Conservatorio Nacional de Música donde fue discípulo de composición de Rodolfo Holzmann (Tello, 2001, p. 9).

Enrique Pinilla, cuenta al respecto: “Holzmann enseñaba según la técnica neoclasicista de Hindemith y ponía énfasis en las estructuras y el contrapunto, mientras que Sas se concentraba principalmente en la armonía dando más libertad formal” (1985, p. 168).

La presencia de Holzmann fue particularmente importante para la construcción del pensamiento musical de Garrido-Lecca:

Holzmann (...) era muy buen compositor y tenía una visión muy clara del proceso musical. Él quiso insertarse dentro del proceso peruano, pero obviamente lo hizo desde una visión europea, como se insertaron anteriormente algunos compositores europeos, tal es el caso de los italianos que vinieron al Perú. (Garrido-Lecca, 2002, pp. 91-92)

Sobre la generación de compositores peruanos anteriores a él, Garrido-Lecca menciona:

Aquí no se produjeron obras orquestales porque el medio no ofrecía ninguna posibilidad, no había una orquesta -estoy hablando obviamente de la primera generación de compositores peruanos del siglo XX, es decir sobre todo del período llamado *indigenista*, donde los medios técnicos eran muy limitados-. (...) Había excepciones que eran los compositores que venían de afuera desde finales del siglo XIX, como, por ejemplo, el caso de los italianos o el propio Valle Riestra, formado afuera, que tenían más nivel técnico dentro de una estética absolutamente romántica. Entonces, este panorama no deja para mi generación, que es la del cincuenta, antecedentes muy válidos en la música. (2002, p. 89)

Es muy probable que fuese del contacto con Holzmann, que Garrido-Lecca empezara a construir este discurso en torno a la música de sus antecesores. El investigador y profesor Renato Romero, menciona:

Es indudable que la transmisión (de discernimientos entre Holzmann y sus alumnos) no se limitó solo a los conocimientos musicales (técnica, métodos y estilos de composición) sino que venían amarrados, por así decirlo, de una valoración exageradamente negativa de la música peruana anterior a su llegada al Perú. Holzmann llegó a reprobear abiertamente a las obras de este indigenismo musical (...) Al mismo tiempo, él mismo se impuso la misión de establecer los parámetros de una “nueva música peruana”, la cuál no descartaba, sin embargo, la utilización de motivos indígenas (como la pentatonía) por ejemplo, y el uso de ritmos irregulares no occidentales. (2003, p. 80)

De lo anterior, es lógico deducir que las principales influencias musicales de Garrido-Lecca, vinieron de occidente. Según Gonzalo Garrido-Lecca, hijo del compositor, y músico también, la base de su exploración armónica se forma, inicialmente, de la combinación estética de los impresionistas franceses como Debussy o Ravel, con la de los dodecafónicos de la esfera germánica como Alban Berg (Entrevista personal, julio 2020).

La mayoría de personas que someten la obra de Garrido-Lecca al análisis, hacen hincapié especial en el vínculo del compositor con la *Agrupación Espacio*. Se trataba de un grupo de arquitectos, artistas plásticos e intelectuales cuyo propósito era plantear la problemática del arte moderno en el Perú y la divulgación de principios fundamentales. Dicho colectivo, fundado en 1947, empieza a desarrollar una serie de propuestas para enfrentar la arquitectura racionalista y buscar aceleradamente una transformación de

los lenguajes arquitectónicos en función a las nuevas pautas del movimiento moderno:

El principio de que haya sido la Agrupación Espacio el movimiento más importante de la arquitectura en el Perú, con mayor proyección histórica e impacto en la conciencia de la sociedad, estuvo presidida por una visión: la idea de hacer resurgir un nuevo hombre de la época que pudiese crear el presente y el futuro de un siglo moderno. El final de lo “viejo” y la creación de lo “nuevo” parecían posibles. Un asunto significativo, es que la Agrupación Espacio no sólo fue un movimiento de carácter estético que trataba de responder como un impulso a la reflexión constante sobre la interpretación de la vida y del entorno con respecto a la reconstrucción y desarrollo del futuro; fue además, un movimiento por la filosofía y la pedagogía de la modernidad en el Perú; no obstante el fuerte espíritu de la época, fue revolucionaria en sus discursos y planteamientos provocando espejismos de renovación en la sociedad; en modo alguno, se sustentaba en la pluralidad de las diversas disciplinas y enfoques particulares de sus miembros. (León, 2014, p. 2)

Según nuestro compositor:

No había sólo arquitectos, sino también músicos, pintores y escultores. Fue una generación con mucha sed de conocimiento y de cultura (...) Europa se abrió después de la guerra y eso fue como abrir una ventana para que entrara todo el bagaje occidental; esto me dio impulso para, a través de esta Agrupación Espacio, realizar y organizar conciertos de música contemporánea. Fue una época muy rica, tenía un taller frente al mar en un sitio que se llama Barranco, y hacíamos música contemporánea, exclusivamente en los meses de verano, porque era al aire libre. Ahí difundimos mucha música de esa época, es decir, (...) Schönberg, Alban Berg, los vieneses que no se conocían, Bartok, Hindemith, en fin, todos los compositores que en ese momento tenían cierto auge e importancia en Europa más que nada, y que para nosotros eran absolutamente desconocidos. En cierto modo, esto fue un impulso innovador en la música del Perú, y colaboraron muchísimo los propios ejecutantes de la orquesta sinfónica, que eran europeos muchos de ellos y tenían este afán también de difusión de la música contemporánea. (Garrido-Lecca, 2007, pp. 6-7)

Un problema que afrontaban los compositores peruanos de aquella época era, sin duda, que su música no se escuchaba. Según Clara Petrozzi:

Esto se debe a la falta de interés de las autoridades del sector cultural, a la poca formación que reciben los intérpretes en esta materia y a una promoción

insuficiente de la producción nacional por parte de las instituciones musicales. A nivel internacional, la música artística peruana ha encontrado un foro en los festivales latinoamericanos de música de arte que se han realizado más o menos regularmente desde alrededor de 1950. Algunos compositores han logrado que se interpreten sus obras en el exterior, gracias a contactos y esfuerzos personales, pero la manera más segura de alcanzar cierta difusión a la propia obra y poder continuar trabajando, ha sido en muchos casos, la emigración. (2009, p. 24)

En 1950, Garrido-Lecca viaja becado a terminar sus estudios de composición en la Universidad de Chile. La experiencia en el país sureño, coloca al compositor en una circunstancia privilegiada, pues se inserta a una praxis musical más avanzada, sostenida en la ventaja que nos llevaba aquel país tanto en la investigación, como en el acceso a las tendencias musicales del mundo. Allí estudia contrapunto con el maestro Domingo Santa Cruz y profundiza en el expresionismo con el maestro Fré Focke, compositor holandés radicado en Chile, con quien explora técnicas de composición más modernas como la atonalidad, politonalidad y el dodecafonismo. Su pieza para piano *Orden* (1953), una de sus primeras composiciones, da cuenta de esta tendencia.

Ya para ese entonces, había empezado a trabajar como sonidista en el Teatro Experimental de la universidad. Su gusto por el arte dramático, según su hijo Gonzalo, estuvo siempre presente. Leía a Calderón de la Barca; se entusiasmó con los textos del Teatro del absurdo y se hizo, en su momento, de una buena colección de las obras de Bertolt Brecht. (Garrido-Lecca, G. Entrevista personal, Julio 2020). No fue una sorpresa, entonces, el inicio de su trayectoria como compositor de música incidental para teatro. Ocurrió en el propio Teatro Experimental:

Por esas razones de casualidad, había una obra de montaje difícil que se llamaba *La violación de Lucrecia* que dirigía Pedro Orthus, y él quería que los narradores fueran con una música de acompañamiento. Le dije que yo podía hacer la música y él me dijo: bueno, a ver; con prudencia sobre qué iría a hacer este joven. Finalmente le gustó muchísimo y, cuando grabé la obra, esto me lanzó dentro de la trayectoria de la música incidental, en la que permanecí durante varios años. (Garrido-Lecca, 2007, p. 7)

Sobre cómo componer música incidental para teatro, el compositor comenta:

Siempre he pensado que lo que manda en el teatro es primero la concepción del propio director de la obra y segundo el contexto mismo de la obra. No puedo

escribir una obra por decirte dodecafónica para *El alcalde de Zalamea*, sobre todo si la puesta es realista. Iba adecuando a la concepción del director, de todo el montaje. (Garrido-Lecca, 2013, p. 2)

Para la obra *La violación de Lucrecia*, Garrido-Lecca y el director Pedro Orthus habían pensado incorporar *música concreta*, sin embargo esta opción fue posteriormente descartada dado que no contaban con el equipamiento necesario (Farías, 2014, p. 62).

Curioso movimiento [el de la *música concreta*] que algunos críticos se niegan a llamar musical, y que nació recientemente en Francia y Estados Unidos. La música concreta es la que resulta del aprovechamiento de ruidos reales. Se graba en cinta magnética, el rugir de una locomotora, por ejemplo: y luego, con ese sonido, en el laboratorio, se trata de crear música. Se acelera el correr de la cinta, se la hace más lenta, se le invierte la melodía, etc. Según la sensibilidad o espíritu creador del músico que la maneja. (Garrido-Lecca en revista *Ecran* n.1289, 1955, p.15)

Sobre la crítica a la obra y a éste, su primer trabajo incidental, la revista *Ecran* recoge:

[La puesta en escena] 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. (*Ibid.*, pp. 14-15)

3.2 - Música incidental para la obra teatral *Un caso interesante* (1956)

3.2.1 - Circunstancias teatrales.

La pieza *Un caso interesante*, es una adaptación de Albert Camus de la obra teatral de Dino Buzzati llamada *Un caso clínico*, que a su vez es una adaptación a la escena de su cuento *Siete plantas*. Con tintes de comedia, a razón de lo absurdo de la circunstancia, el texto teatral de Buzzati relata la inquietante historia de Giovanni Corte, un empresario que entra en una clínica privada, que más que un centro de salud parece una máquina de engranaje de la que es difícil escapar.

La obra es una alegoría poética (...) en donde se ve la vida como una tarea automática: el viaje hacia la muerte de Corte, que entra en una clínica para curarse de algo sin importancia y se ve envuelto en un mecanismo que lo empuja inexorablemente hacia su fin. (Bertacchini, 1963, p. 1404).

El primer acto nos presenta el mundo del protagonista: se trata de un empresario industrial, hombre ocupadísimo, atado permanentemente al teléfono y sufriendo constantes golpes de tos. "Nos lo presenta así para apoyar la idea, por otra parte tan manida, de que ante la muerte, el poder y la riqueza no sirven de nada" (Martínez-Peñuela, 2000, p. 776). En el segundo acto, vemos la trama contenida en el cuento original. Corte, internado en una clínica, se entera de la extraña peculiaridad del lugar: los enfermos son distribuidos piso por piso según su gravedad; en el séptimo, es decir en el último, se acogen las manifestaciones sumamente leves; el sexto está destinado a los enfermos no graves, pero tampoco susceptibles de descuido; el quinto trata ya afecciones serias; y así sucesivamente de piso en piso, estando, en el primero, aquellos para los que no hay esperanza. Por extrañas indicaciones médicas, Corte, que empieza en el séptimo, va descendiendo hasta llegar al primero.

El misterio de la vida va unido a la espera de la muerte, una espera que con el paso del tiempo se convierte en hábito y en miedo. Todo en la obra, a partir del primer acto, adquiere carácter de verdadera pesadilla. El hombre está condenado a enfrentarse fatalmente a la terrible prueba del paso del tiempo. Buzzati vive ese paso del tiempo no como tragedia desesperante sino como realidad sin esperanza a la que hay que resignarse. No es algo angustiante sino natural porque nos viene dado de **fuera, no depende de nosotros (...)** El símbolo de la muerte se encuentra en la obra de teatro minuciosamente personificado en la mujer que hace punto en el armario, en la enfermera ambiguamente amable y, repetidas veces, en la voz salmodiante que sólo los enfermos llegan a oír. Los sonidos le dan a la obra un especial carácter dramático. (*Idem*)

La pieza fue estrenada en el Piccolo Teatro de Milán en 1953 bajo la dirección de Giorgio Strehler. Según el propio Buzzati, aunque recibió unas cuantas críticas favorables, no estuvo el suficiente tiempo en cartelera para tener una apreciación cabal de su éxito (Ippolito, 1998, p. 33). Mientras tanto, en la búsqueda de una obra que suscitara un rápido interés, el director artístico del Théâtre La Bruyère de París, Georges Vitaly, dio con una traducción literal del texto de Buzzati. En él, pudo ver cuadros y diálogos potentes, pero entendió que para que la obra fuese un éxito en su país, debería hacerse una adaptación. Poner las palabras italianas en un molde "más francés". Para ello, pensó en Albert Camus (Amrani, 2006, p. 8). Camus entendió la verdad dolorosa y sin concesiones propuesta por Buzzati, pero al igual que Vitaly, dudó que aquello fuese soportable para el frívolo público parisino (*Ibid.*, p. 10):

De hecho, la modificación del título es particularmente significativa no solo por las preocupaciones vinculadas a la recepción del texto (al deseo de “desdibujar un poco el aspecto a priori desagradable de estar frente a un caso clínico”), sino también por la perspectiva temática y filosófica con la que Camus leyó y adaptó la obra. (*Ibid.*, p. 11)

Un caso clínico se convierte en *Un caso interesante* en el intento por obviar el plano coyuntural de la pieza y pasar abiertamente a la ambigüedad: ¿Es Corte realmente un paciente incurable o el objeto de una trágica serie de “malentendidos”? ¿Es acaso víctima de una trama “malvada”? ¿Tildar a un objeto de “interesante” es una apreciación halagadora o perturbadora? (Ippolito, 1998, pp. 51-52).

Al igual que la pieza original, la adaptación se compone de dos actos. Pero mientras que la obra de Buzzati tiene trece cuadros, la adaptación de Camus solo tiene once. Además de eliminar un piso de la clínica, dejando de lado el simbolismo religioso asociado al número siete (que remite al propio título del cuento original) y atenuando el valor metafórico ligado a la verticalidad, imprescindible en Buzzati (Amrani, 2006, p. 12), el francés suprime también el cuadro “de las sombras”, en el que Corte, en un delirio, ve como espectros a un grupo de personajes advirtiéndole los peligros. Al final de esta escena llegaría el profesor Schroeder, quien, de forma oscura y aterradora, formula un diagnóstico terrible. Camus probablemente juzgó que el carácter fantástico y alucinatorio de este interludio se alejaba del realismo sostenido que hacía tan convincente la atrocidad de la obra (Ippolito, 1998, p. 52). Por otro lado, desaparece la mención que indica que la historia transcurre en “cualquier ciudad, en nuestros días”, probablemente para no dar a la versión francesa un sentido estrictamente moderno, sino intentando, más bien, otorgarle un valor paradigmático.

La adaptación lleva el sello de Camus y manifiesta, en particular, su concepción personal de la relación con la muerte. De hecho, como hemos tratado de mostrar, Camus se asegura de borrar los signos de la superstición, de lo fantasmal y sobre todo, los indicios verdaderamente fantásticos. Esto le permitió, por un lado, moverse en dirección a una ilusión referencial de tipo realista y, por otro lado, manifestar sus pensamientos sobre la muerte. En *Un caso interesante*, la conversación sobre la muerte se vuelve más tenue, limitada **al diagnóstico médico y la progresión de la enfermedad. Camus rechaza “todo lo que pueda llevar a leer el mundo de Giovanni Corte como un mundo intermedio entre la vida y la muerte”, es decir, como el “mundo de los sueños, del miedo”**. Así, modificó significativamente las elecciones buzzatianas relacionadas con la representación del ejercicio del duelo y las implicaciones subjetivas de este

ejercicio. Si en *Un caso clínico*, el conocimiento de la muerte se deriva tanto de la experiencia externa como interna, en *Un caso interesante* este conocimiento se limita al conocimiento externo. Al mismo tiempo, esta lectura atea y materialista (en Camus, por ejemplo, la "mujer desconocida" no es una visión resultante de creencias ancestrales, sino una persona real, por así decirlo, que pasa efectivamente en el primer cuadro y que cierra realmente las contraventanas en las últimas líneas del texto), elimina cualquier incertidumbre sobre las razones de la muerte de Giovanni Corte. En la adaptación, no hay duda de que el protagonista realmente sufre de cáncer (...) La enfermedad es real y su agravación lo es tanto más, por lo que se justifica la internación forzosa y la operación. (Amrani, 2006, pp. 14-15)

Un caso interesante representa el camino gradual hacia la muerte. El paso del protagonista de un piso a otro podría compararse con un inevitable descenso al infierno, y la lucha de Corte es la lucha del hombre por vivir. El destino es un tema esencial en la obra, y la inevitabilidad del destino está asociada a la idea de una trampa, un complot (Ippolito, 1998, p. 58). Por otro lado, la soledad de Corte es progresiva: cuando entra a la clínica, pide ver desesperadamente a su hija que está haciendo prácticas en el sexto piso; inmediatamente después de su operación, simplemente recibe la visita de su secretaria, Gloria; es solo cuando está en el cuarto piso, que su esposa y su hija vienen a verlo, lo que resulta más triste aún, pues las dos mujeres solo vienen a anunciarle el alquiler de una casa junto al mar, que él, Corte, tendrá que pagar. Mientras busca ayuda, un consuelo para su soledad, no encuentra en ellos más que egoísmo y hostilidad. (*Ibid.*, p. 59)

El estreno de la obra en Chile, a cargo del TEUCH, se dio en abril de 1956 bajo la dirección de Eugenio Guzmán. Guzmán venía de tener una auspiciosa temporada como director en la obra *Carolina*, comedia en un acto de Isidora Aguirre. Sin embargo, el reto en *Un caso interesante*, parecía ser mayor. En una entrevista a Guzmán hecha para la revista *Ecran*, días antes al estreno, el entrevistador acota:

Aún antes del debut una corriente adversa de opinión ha estado informando sobre las dificultades que encierra esta obra, considerada ambigua y pesimista. Se han publicado crónicas en los diarios y revistas, y en los corrillos de los teatros se habla de *Un caso interesante* como de una pieza muy difícil de "hincarle el diente". (*Ecran n.1316*, 1956, p. 14)

Guzmán, responde:

*Un caso interesante es difícil de clasificar (...) Muchos críticos, al ver la obra, dijeron que era naturalista, otros la señalaron como expresionista. A mi juicio es una apasionante mezcla de alegoría con realismo: de naturalismo con expresionismo. No es, como se ve, algo definitivo ni definible. A mi juicio la característica de la pieza es su ambigüedad; tiene mucho de Kafka en cuanto a que muchos de los acontecimientos quedan en el terreno de lo enigmático. Creo que el autor quiso mostrar la neurosis colectiva de nuestra sociedad, basada en la pericia técnica y el conocimiento científico, descuidando despiadadamente los valores culturales y espirituales del hombre (...) El personaje central, sintetiza el progreso material de nuestra sociedad. Sin embargo, adolece de un curioso mal: constantemente está oyendo voces que lo previenen, advirtiéndole de una enfermedad mental. Cuando su caso cruza las fronteras de lo normal, Corte, el personaje principal, es llevado a una clínica en donde se le hará una intervención al cerebro para eliminar la fuente de las alucinaciones. A medida que el enfermo se acerca más a la muerte, lo van trasladando del sexto al primer piso. Lo único que le interesa a Corte es hacer dinero, mucho dinero. Cuando llega la hora de la muerte, la resiste. No puede creerla. Quiere comprar la vida, para seguir haciendo negocio. Corte no es un villano. No es más que un hombre que tiene los defectos propios del medio que simboliza. Es el representante de la neurosis colectiva del presente. (Guzmán, en revista *Ecran n.1316*, 1956, p. 14)*

Sobre su idea como director, Guzmán termina:

Antes que nada trataré de reproducir el clima de la obra, respetando el ambiente **ambiguo y desconcertante (...)** La obra es muy ágil pues hay once escenarios e intervienen más de treinta personajes. Como el autor es esquemático en sus indicaciones tuve que **rellenar el “esqueleto” que él ofrece. No señala color, ni aclara los lugares de acción y hasta hay casos en los que simplemente llama a los personajes con el nombre de “el hombre gordo”, etc. 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, desde hace mucho tiempo, realizando, corrigiendo y creando. (*Idem*)

Cabe resaltar que los pocos años de diferencia entre la obra de Buzatti, la versión de Camus y la presentación en Chile, volvieron confusos los detalles sobre la creación del texto. Se hacía un tanto difícil, por ese entonces, notar el nivel de intervención de Camus sobre la obra. Guzmán menciona en las entrevistas y el programa de mano, que

la pieza le pertenece a Buzzati sin ver con claridad que el texto está fuertemente filtrado por la mirada de Camus. De hecho esa falta de color, de especificidad en los lugares de acción y del personaje como arquetipo, son producto de ese intento de Camus por neutralizar la pieza.

En una semblanza al TEUCH, posterior a la temporada, hay una dura crítica al texto que da cuenta de lo anterior:

No, la obra no vale nada. No merecía el esfuerzo de estrenarla. Pero es que esta no es la obra de Buzzati. La obra de Buzatti tiene cuatro cuadros, tres de los cuáles son truculentos, equilibrados por el cuarto en el que el autor hace gala de ingenio, humor y sátira. La obra gustó a Camus. Camus la tradujo al francés, pero Camus no se contentó con traducirla, sino la modificó a su amaño; la redujo a tres cuadros de intención siniestra y, de paso, le borró el mensaje. Ésta es la versión que nos ofreció el Teatro Experimental (...) ¿Por qué esta y no la otra? Se dice que la versión original llegó atrasada; que no llegó a tiempo (...) Sin embargo, la presentación fue excelente en todo sentido (...) Guzmán supo imprimir un ritmo cinematográfico a la acción; superó los once cambios de escenario, administró a sus actores de forma tal que les vimos facetas totalmente desconocidas hasta ahora. (...) La escenografía de Moreno es funcional al cien por ciento, cumple con el propósito de hacer aparentemente fáciles los cambios -¡que son tantos!- (...) La iluminación de Navarro contribuye poderosamente a dar el clima de la obra. La música de Celso Garrido-Lecca sintetiza lo que le sucedió al Teatro Experimental con *Un caso interesante*: es demasiado buena. Da deseos de que los intervalos hubiesen sido más largos para poder escucharla, para saber hasta qué punto llega la inspiración de sus extrañas frases. (Müller, 1956, p. 170)

Quizás una manera de entender el carácter del texto tal cuál le llegó a Guzmán, es la aproximación de Sarah Amrani:

Un caso interesante puede revelar tanto la filosofía camusiana como la poética buzzatiana. (...) **Por definición, adaptar un texto corresponde** a la reescritura de ese texto (que Camus nunca trató de ocultar y de lo que Buzzati nunca se quejó). En nuestra opinión, es como tal que la adaptación camusiana debe leerse e interpretarse, es decir, a la luz de las características específicas de la pieza original y de lo que se ha modificado conscientemente. Es difícil poder afirmar que la red de angustias personales y convicciones éticas que forman la base de la escritura de *Siete plantas* y, por extensión, de la transfiguración ficcional de tipo fantástico que opera en *Un caso clínico* no haya sido escuchada, ni compartida

íntimamente por Camus. Sucede que éste último propuso un trabajo personal y comprometido de recreación de la pieza, sobre la base de otras prioridades existenciales y morales, y también literarias. (2006, p.16)

3.2.2 - Análisis musical

3.2.2.1 - *Lectura fónica*. La música compuesta para la obra *Un caso interesante*, se encuentra registrada en un audio de catorce minutos y cuarenta segundos, resultado de un conjunto de nueve piezas breves. Si bien es cierto, no podemos afirmar que dicho audio contiene el total de la música utilizada -de hecho en ninguno de los casos expuestos en el presente trabajo podemos precisarlo-, se trataría de una duración común en lo que al corpus íntegro de la música incidental de cualquier espectáculo teatral se refiere.

La composición en su conjunto es atonal y está interpretada por un cuarteto de cuerdas, un piano, un fagot, un clarinete y percusión menor.

Las primeras notas son acordes disonantes de piano sostenidos por el pedal en una secuencia de propuesta-respuesta bajo el siguiente patrón: agudo-grave-agudo-grave. El tiempo entre un acorde y otro, varía. Golpe seco de piano. Irrumpen los violines en intervalo ascendente junto con la percusión. Después de una tensión sostenida por redondas de violín en *forte* y otro juego de redondas pero esta vez en *pianissimo*, como alejándose del lugar, el silencio vuelve. Regresa el piano con el letargo de los disonantes iniciales, pero ahora las notas agudas predominan. Vuelven a irrumpir los violines con la percusión, básicamente con la misma secuencia melódica anterior. Cuerdas y percusión parecen cómplices en su antagonismo al piano, que se mueve siempre con confusión o letargo. Empiezan ahora, violines y piano, a divagar; presencias sonoras que parecen haber sido compuestas a través de la libre asociación; frases melódicas aparentemente aleatorias de ambos instrumentos. El piano comienza a tener más presencia, pero pronto el violín, en un *in crescendo*, lo sobrepasa. Lucha entre ambos. La percusión interviene en favor del violín; el piano hace una escalada débil ascendente como si estuviese desmembrándose; el violín oprime de manera fuerte y sostenida y, apoyado siempre por la percusión, se termina imponiendo. Ya para este momento hemos entendido la enorme importancia de los silencios. Escuchamos ahora una marcha instaurada por la percusión y por el galope de las cuerdas graves. El piano cumple también una función percutiva; parece complementar rítmicamente a los otros pero en su dinámica guarda rebeldía. El galope aparentemente intenta limpiar el terreno para los violines que finalmente llegan vigorosos. Vuelve la marcha, esta vez más sutil. Entra el fagot suavemente. El violín lo detiene. Insiste el fagot. Intervienen el

piano, la percusión, y, con pequeños comentarios, el violín. El ritmo se vuelve más vertiginoso. El violín en un nuevo ejercicio de poder, termina apagando la voz tanto del fagot como del piano. Ahora, la viola canta sola y el piano divaga nuevamente. Irrumpen otra vez los violines, con acentos marcados por la percusión, para cerrar el fragmento. Entra el fagot y, en contrapunto, el clarinete y el violín, este último con *pizzicatos*. Las frases rítmicas son aquí, enormemente evasivas; es decir, cada frase melódica tiene su propio discurso. La conversación es urgida, con prisa. Cada cierto tiempo es interrumpida por las cuerdas. Hemos notado ya que la irrupción constante de las cuerdas, está significando la búsqueda por instaurarse; vencer un *status quo* planteado por el piano. Los tiempos débiles del piano y las variantes en sus frases rítmicas producen una suerte de suspensión y van conduciéndolo poco a poco a la inmovilidad. Estamos en el medio de la obra. Trémolos de cuerdas avisan el avance del drama. Una nota grave de piano se manifiesta en un patrón constante. El clarinete aparece, el piano se va diluyendo. Cello y viola se quedan en trémolos y violín I y II desarrollan melodía en agudos generando una situación muy tensa. Las maderas tratan de seguir a los violines. La progresión melódica en su conjunto es ascendente. El trémolo va generando notas cada vez más agudas. Los violines parecen chillar. El piano, perdido ante la potencia de las cuerdas, da, a lo lejos, tumbos percusivos. La percusión se manifiesta cada cuatro u ocho tiempos y el cello sutilmente va marcando el ritmo con *pizzicatos*; en el ascenso parece que todo va a explotar, pero ocurre lo contrario: llegado un punto, la música se disuelve. Ahora, violines lejanos con notas sostenidas que van en *in crescendo* hasta explotar e instaurar de nuevo la marcha -que **es ya una recurrencia y puede estar denotando un “camino a”**-. Percusión base. El clarinete se mueve sobre él. El cello en *col legno*. Riqueza de la percusión en tanto exhibe variantes tímbricas. Violines haciendo una melodía con salto de octavas y luego redoblada por el cello. Golpes de piano. Pronto, notas de violín largas. La marcha está llegando a su fin. Todo se mantiene en un estado de levedad. El violín canta ya sin piano; es sin duda ahora el protagonista. La percusión funcionando como campanas lejanas y las notas agudas del violín interpretadas en *sul ponticello* dan cuenta de un rito *post mortem*.

Si bien es cierto no hemos encontrado evidencia de que la música incidental de *Un caso interesante* se haya interpretado en vivo, es decir función a función, podemos asegurar, por la textura y forma de los sonidos escuchados en la grabación, que los instrumentos son originales -no así producidos por algún procesador-, y que hay, detrás de cada uno de ellos, emoción y dinámica propias de la interpretación humana.

3.2.2.2 - Lectura fonográfica.

Era música atonal por la temática de la obra. Era bastante terrible en cuanto temática: van bajando de piso a los enfermos porque se van muriendo, y llegan al primer piso cuando ya se mueren. (Garrido-Lecca, 2013)

La música de Garrido-Lecca para *Un caso interesante*, guarda drama en sí misma. Los violines, símbolos de un destino inapelable, de una muerte que se acerca, atacan constantemente a un piano lelo que quiere ubicarse. La percusión, marca el ritmo de la marcha que, además de denotar el traslado de piso a piso, significa, sin duda, el ineludible paso del tiempo. Las maderas y las cuerdas graves ayudan a completar la gama de colores; las primeras imprimen juego e ingenuidad –quizás en tono irónico-, y las segundas, lirismo.

La narrativa musical propuesta parece sostenerse en la representación de un camino vaporoso hacia la muerte. El piano podría estar representando el mundo interno del protagonista, y los violines -y sus cómplices-, esa máquina de engranaje de la que es imposible huir. El carácter etéreo del piano -la lucha ciega-, expresa el vivir en tanto tarea automática, algo a lo que, líneas atrás, hacía alusión Bertacchini; sin embargo, a través de las variantes en su dinámica, entendemos que la propuesta de Garrido-Lecca guarda más el espíritu camusiano, pues denota resistencia: la vida sigue dando pelea.

Las *resonancias* y la *música imaginaria*, pareciesen ser los principales ejes de la composición: esas irrupciones musicales fugaces representantes de la sensación de peligro, esa muerte andante o, al revés, esa marcha hacia la muerte; esa soledad que llega incluso a tener un correlato en la deconstrucción orquestal quedándose, al final, tan solas las cuerdas como el protagonista.

La ambigüedad camusiana, ambigüedad de la que también habla Guzmán, se ve reflejada en la atonalidad. En ella, se expresa esa incertidumbre, esa poca posibilidad de reconocer concretamente las emociones; ese adentrarse a lugares metafísicamente desconocidos. También aporta, en favor de Camus, a la ambigüedad del espacio físico. Ciertamente es que en el montaje de Guzmán, la escenografía es realista; pero allí está precisamente la música para desmaterializar lo materializado o, visto de otra manera, para jugar en contrapunto con lo concreto. Ya había mencionado Guzmán, que le interesaba combinar alegoría con realismo, naturalismo con expresionismo. Mientras la escenografía se encarga de lo concreto, la música se encarga de la sobreexpresión. La

escenografía, así de figurativa, pasa a tener carácter simbólico cuando construye un único discurso con la música de Garrido-Lecca. Es decir, una clínica deja de ser una mera clínica, cuando lo que se escucha no es el sonido cotidiano de las camas que ruedan, o de las puertas que se abren, sino golpes disonantes de un piano, o violines generando angustia con sus *ostinati*.

El trabajo con las alturas guarda un ideario particular. Los violines, instrumentos de voces agudas, van apoderándose del espectro musical: el juego descrito en la parte de los trémolos expone la tendencia de los violines hacia las notas más altas; hay en ello un contra juego con el traslado físico del protagonista que empieza en el sexto piso y acaba en el primero. El ascenso de las cuerdas es inversamente proporcional al descenso de Corte.

El texto de Camus no propone desde la ficción, elementos musicales particulares más allá de las voces. Estamos seguros, sin embargo, que el universo sonoro rico e inquietante propuesto por Buzzati, encontró en la sensibilidad del compositor peruano una vía de regreso. Garrido-Lecca traduce en la *música metadieética* lo que se intentó disminuir en la *diégetica*. A través de la música, logra representar un mundo vital, probablemente inaudible para el protagonista, pero no así para el público, devolviéndole al sonido un rol gravitante en la conducción dramática de la pieza.

La música, sin duda alguna, aportó al tempo y ritmo de la acción. El vértigo y la desaceleración como ejes, representan intriga y sorpresa, vida y agonía, realidad -Camus- y sueño -Buzzati-.

Según se deduce de las líneas finales de la crítica de Müller, la música parece haber aportado al *encuadre formal* -servir a los cambios de escena-. Si es así, tal como está compuesta, no solo es una música de tránsito sino una música que extiende la tensión del cuadro saliente o que, en todo caso, coloca al espectador en el clima del cuadro entrante. La progresión dramática de la música evitaría que los cambios de escena sean tiempos muertos y, más bien sería un aporte fundamental para la construcción de atmósferas y símbolos.

Finalmente queda hablar del espectro tímbrico. Garrido-Lecca busca otorgar el máximo poder expresivo a cada sonoridad. La gama de colores expuesta por los instrumentos escogidos -en ello hay un aporte sustancial de las variantes en la percusión menor-, permiten hacer constantes traspasos de melodía entre los instrumentos, generando,

una rica gama de sensaciones y estados para el que escucha. Los constantes cambios en las dinámicas, hablando de cómo se manifiestan en cada uno de estos instrumentos, amplían más aún las sensaciones sonoras; ya no se hablaría solo de color sino además de tono (esta vez entendido no desde la música sino desde la plástica). Así, un mismo color puede ser atenuado o saturado. El uso de los silencios, permite, por otro lado, destacar los sonidos individuales.

3.2.2.2 - *Lectura fonológica*. Hemos ya mencionado el interés inicial de nuestro compositor por las tendencias musicales de vanguardia. Esto se corrobora en el deseo por resolver el incidental de su primera obra teatral, *La violación de Lucrecia*, con *música concreta*; pero sobre todo en la fuerte influencia que ejercen en él los expresionistas de la Segunda escuela de Viena, acostumbrados a desarrollar “un lenguaje musical disonante, rítmicamente atomista, melódicamente fragmentado y con una orquestación inusual” (González, 2006, p. 282). La música incidental de *Un caso interesante*, que a posteriori sería el germen de la *Sinfonía I* de Garrido-Lecca, da cuenta de ello. En el solo hecho de plantear la atonalidad para un incidental, rompe con esa tendencia comentada por Copland líneas arriba. No olvidemos, que ya Alban Berg, a quien Garrido-Lecca admiraba, había compuesto entre 1921 y 1925 una versión musical atonal de *Woyzeck*:

En el Expresionismo, la música se vinculó a tramas argumentales fuertes, llenas de violencia y de conductas desusadas, cuyo ejemplo más relevante es la atmósfera, el ambiente alucinatorio que rodea a Woyzeck, el protagonista de la ópera expresionista de Alban Berg. Una de las características más importantes del Expresionismo es que aspiraba a mantener en todo momento la máxima intensidad posible, de ahí el rechazo hacia elementos que, como la consonancia, supusieran un alejamiento de la tensión. El avance hacia la atonalidad estuvo propiciado, en buena medida, por el interés y la preocupación por los diferentes estados anímicos, lo que llevó a la búsqueda de medios que permitieran comunicar las emociones, una búsqueda que desembocó en límites imposibles de alcanzar dentro del sistema tonal. (*Ibid.*, p. 295)

Dos ejemplos más podrían cerrar la explicación de esa amalgama entre forma y sensación propia de la música expresionista. El primero de ellos, un comentario sobre una pieza de Webern:

En sus *Seis bagatelas para cuarteto de cuerdas, op.9*, se pone de relieve ese **carácter de presentar una melodía “en una sola respiración”, el otorgar el máximo poder expresivo a cada sonoridad**. Cada nota tiene asignada su función

específica dentro del esquema general, y los instrumentos, utilizados en sus registros extremos, con frecuencia tocan de uno en uno, uno cada vez, y muy poco. Esta técnica da lugar a una extremada atenuación, e incluso atomización, del entramado musical, que proporciona a la sonoridad individual una relevancia de la que hasta entonces nunca había gozado. Webern aplicó el principio schönbergiano de la no repetición de las alturas al color, por ello hay pasajes en sus obras en los que cada nota de una línea melódica ha de ser interpretada por un instrumento diferente. De este modo, si a ningún instrumento le está permitido tocar más de una o de dos notas de un tema de forma sucesiva, el timbre cambiante asume un valor casi melódico, y el color se torna tan importante como la altura. Este interés por el sonido es una de las características distintivas de la concepción contemporánea de la música. (...) A la sensibilidad tímbrica se une el sutil nivel dinámico en el que están planteados los discursos: hay pasajes que no son más que un susurro, la gran cantidad de silencios permiten destacar los sonidos individuales (...) Esta música hace del silencio un elemento tan expresivo como cualquier otro sonido particular. Los diseños rítmicos son enormemente evasivos, cada frase goza de una coherencia específica, aunque el esquema métrico no aparece con facilidad. El modo de colocar los sonidos de mayor peso en los tiempos débiles y de variar la frase rítmica de manera perpetua, produce un sentimiento de “suspensión aérea”, de inmovilidad. (*Ibid.*, pp. 297-298)

El segundo ejemplo es nuevamente sobre un trabajo de Schönberg:

La Espera, es un extenso monodrama compuesto para soprano y orquesta, con textos de Marie Pappenheim, que constituye uno de los logros más destacables de Schönberg, a la vez que extremos: es un despliegue con desarrollo libre de una música que irrumpe de forma violenta y que parece surgir de una manera directa, sin que haya intervenido el proceso reflexivo del compositor. La música da la impresión de haber sido fruto de una libre asociación, de haberse formado a sí misma, y la partitura responde gráficamente a los cambios que se producen en el estado emocional de la protagonista. Este bello recurso para evitar el desastre y la desintegración emocional, es un elemento característico de la nueva era, de una música no apegada al sistema o a la “regla” exterior (...): aquí se encuentra el espíritu del Expresionismo, el abandono de los principios tradicionales en favor de una proyección directa de los sentimientos y de las emociones, la ruptura con las barreras del pasado estético. (*Ibid.*, pp.351-352)

Hay en estas citas, información suficiente y relevante para reconocer la influencia de la vanguardia en las decisiones compositivas en *Un caso interesante*: la disonancia como

regla para lograr la máxima intensidad, algo que se manifiesta desde aquellos golpes iniciales de piano; los trémolos, *pizzicatos*, tumbos percutivos o ejecuciones en *col legno* o *sul ponticello*, manifestaciones del intento por darle gran poder expresivo a cada sonoridad; la atonalidad para representar los estados anímicos del protagonista; el repentino salto en tres tiempos de los violines -de una nota muy grave a una nota muy aguda- muestra de la elasticidad de la expresión o del *extremo* como recurso; los silencios generadores de suspenso -de cara a lo desconocido-; la individualidad de la sonoridad, por lo pronto violín y piano, poniendo énfasis en el contrapunto y permitiendo generar tensiones entre los diferentes timbres; y la suspensión generada por el pedal, agonía o secuela de un sonido emitido en otra dimensión.

Concebir música incidental de esa manera, vale decir, trabajar música funcional desde la vanguardia, da cuenta, como menciona Tello, de un compositor nutrido de un pensamiento verdaderamente transformador que reconoce perfectamente la empatía entre el expresionismo y el arte dramático, y que en tanto ello, está perfectamente al día de las corrientes en lo que a composición de música incidental se refiere.

Pero en el caso de Garrido-Lecca no se trata de una referencia superficial a Berg y Schönberg, sino de una orgánica búsqueda por reconocerse y situarse dentro de la música de su tiempo, exploración que tiene un correlato previo en las experiencias con la *Agrupación Espacio*, su contacto con Focke o la composición de su pieza para piano *Orden*. De allí que podamos percibir además en *Un caso interesante*, otros elementos propios de su bagaje, como, por ejemplo el particular trabajo contrapuntístico, cuya forma expresiva termina dando fe de la importante influencia de Holzmann.²

3.3 - Música incidental para la obra teatral *La fierecilla domada* (1958)

3.3.1 - Circunstancias teatrales.

William Shakespeare es reconocido como el dramaturgo más importante de todos los tiempos. Las posibilidades interpretativas de sus obras han llegado a tal punto que sus comedias pueden ser representadas dramáticamente, y sus dramas, cómicamente, sin, por ello, perder un ápice de fuerza y, más bien, demostrando la extraordinaria versatilidad que guardan. Con esto, queremos hacer notar que una pieza del dramaturgo inglés puede ser entendida y puesta en escena de muchas maneras. De allí su eternidad, y de allí los diversos puntos de vista que, sobre ella, puedan tener directores, críticos y estudiosos.

² Para reconocer el trabajo de contrapunto de Holzmann en relación a la música de *Un Caso interesante* recomendamos, como ejemplo, escuchar la *Introducción y narración de la lucha contra los molinos* de los *Cinco fragmentos sinfónicos de Dulcinea*, compuesto por Holzmann en 1943.

La fierecilla domada es una de las primeras comedias del dramaturgo. Escrita entre 1593 y 1594, y publicada en el folio de 1623, es una obra en cinco actos que combina prosa y verso. A la trama principal le antecede un prólogo: Christopher Sly, un calderero, es encontrado, por un noble, durmiendo al pie de una cantina. El noble, con la idea de jugarle una broma, lo lleva a su castillo. Siempre inconsciente, hace que lo vistan con sus mejores galas para que, una vez despierto, se le informe que es un caballero que viene después de mucho tiempo a recobrar la razón. Así sucede. En medio de su desconcierto, y junto a un paje que se hace pasar por su noble mujer, Sly es obligado a ver una pieza de teatro representada especialmente para él. Ésta obra es *La fierecilla domada*.

Según Harold Bloom, especialista en la producción del bardo:

El ingenio de los críticos ha propuesto varios argumentos que crean analogías entre Christopher Sly y Petruchio (uno de los personajes principales de la pieza), pero a mí por lo menos no me convencen. Y sin embargo, Shakespeare tenía algún propósito dramático en su Prólogo aunque no lo hayamos adivinado todavía. Sly no reaparece al final de la obra, tal vez porque su desencanto hubiera sido necesariamente cruel y perturbaría el triunfo mutuo de Katherine y Petruchio (...) Pueden aceptarse dos visiones comunes sobre el Prólogo: nos distancia en cierto modo de la acción de *La fierecilla domada*, y sugiere también que la dislocación social es una forma de locura. Sly, que aspira a algo por encima de su estatus social, se vuelve tan loco como Malvolio en *Noche de Reyes*. (1998, p. 37)

La historia de *La fierecilla domada* ocurre en Padua, Italia, y su argumento es el siguiente: un hombre rico, Baptista, tiene dos hijas muy bellas -Katherine y Bianca-; mientras la segunda es discreta, la primera es sumamente rebelde, razón por la cuál nadie la pretende. Gremio y Hortensio cortejan a Bianca, pero Baptista ha decidido que solo casará a esta última cuando Katherine haya encontrado esposo también. Mientras tanto, buscará un instructor que pueda mantener a Bianca ocupada en casa. Los dos pretendientes se lanzan a la caza de alguien que quiera hacerse de la hermana. Por otro lado, Lucentio, un estudiante que ha llegado para terminar sus estudios en Padua, que ha quedado igual de embelesado por Bianca y que ha escuchado las intenciones de Baptista, elabora un plan: hacerse pasar por instructor y así poder acceder a la muchacha. También ha llegado a Padua, Petruchio. Él le explica a Hortensio, de quien es amigo, que, a raíz de la muerte de su padre, quiere casarse con una mujer rica, y así

hacerse de una fortuna. Al escuchar esto, Hortensio le habla de Katherine pero le advierte sobre lo brusca que es. Petruchio, acepta ir por ella. Es conducido por Hortensio a la casa de Baptista para pedir la mano de Katherine. Baptista, pensando que Petruchio no conoce la verdadera naturaleza de Katherine, promete pagarle veinte mil coronas si se llega a consumir la boda -mas la mitad de sus tierras una vez muerto-. Petruchio, por supuesto, acepta y pese a la personalidad arisca de Kate, logra casarse con ella. De allí en adelante, la trama se desenvuelve en torno a un juego de poderes: Petruchio busca reducir a Katherine y ella agotar a Petruchio. Paralelamente, los avatares entre Bianca y sus pretendientes. Es Lucentio, sin embargo, quien termina por enamorar a Bianca. Al verlos besándose, Hortensio y Gremio, derrotados, abandonan el cortejo. Baptista, ya casados Petruchio y Katherine, permite la unión de Bianca y Lucentio. Para ese momento, Katherine, agotada, ha empezado a aceptar todo lo que le dice su marido. Finalmente, en el banquete de boda de Lucentio y Bianca, Petruchio lanza una apuesta: ¡No hay mujer más obediente a su marido como Katherine! Lucentio intenta demostrar que la más obediente es Bianca pero, al llamarla, ella lo ignora. En cambio Kate, ante la voz de su esposo, viene de inmediato. Él le pide que instruya a las mujeres presentes sobre sus deberes de obediencia. Ella, asombrando a todos, da un discurso que promueve la absoluta sumisión al marido. Los roles de Kate y Bianca parecen haberse invertido.

Este final es motivo de controversia. La sumisión profesada por Katherine, asumiendo que la dama debe estar subyugada al marido, ha venido ocasionando el rechazo no solo de críticos y espectadores sino de los potenciales artífices de una puesta en escena. Al respecto, Bloom menciona:

Más sutil aún es el largo y famoso discurso de Katherine, con el consejo a las mujeres en cuanto a su comportamiento frente a sus maridos, justo antes del final de la obra. Una vez más, habría que tener una mente muy literal para no oír la deliciosa ironía con el mensaje entre líneas de Katherine, centrado en el gran verso «*Me avergüenzo de que las mujeres sean tan simples*». Se necesita una actriz muy buena para interpretar adecuadamente esta importante pieza, y un director mejor que los que solemos tener últimamente, si es que ha de darse a la actriz toda la oportunidad necesaria, pues está aconsejando a las mujeres **cómo mandar absolutamente mientras fingen obedecer (...)** «Fuerza» y «debilidad» intercambian sus significados, pues Katherine no enseña la sumisión ostensible sino el arte de su propia voluntad, una voluntad mucho más refinada que aquella del inicio. El sentido del discurso estalla en la forma de la regocijada (y sobredeterminada) respuesta de Petruchio: “*¡Vaya, eso es una*

moza! Ven y bésame, Katherine.” Si queremos oír este verso como la culminación de una «obra conflictiva», es que tal vez el problema somos nosotros. Katherine no necesita lecciones de «toma de conciencia». Shakespeare, que prefería claramente sus personajes femeninos a los masculinos (siempre con la salvedad de Hamlet y Falstaff), ensancha lo humano, desde el principio, sugiriendo sutilmente que las mujeres tienen un sentido más veraz de la realidad. (*Ibid.*, pp. 41-42)

Para contextualizar la interpretación de Bloom, o para contrarrestarla, es importante saber que, en el tiempo isabelino, el comportamiento de una esposa era motivo de debate:

A las mujeres se les educó para ser (o parecer) sumisas y obedientes (...) En la época de Shakespeare se publicaron y representaron muchos libros, sermones, folletos y obras de teatro sobre cómo enseñar a una mujer a obedecer a los hombres. Se puede concluir de la popularidad de este tema, que muchas mujeres no eran obedientes y que los hombres no sabían qué hacer al respecto. (*Synopsis of The taming of the shrew*, s.f., p. 15)

Con esta información no habría por qué desestimar una mirada de convenida corrección. Una parcialización del bardo en favor del *status quo*. ¿Existiría la posibilidad acaso de que Shakespeare entendiera literalmente que la mujer era un ser al cuál subyugar o contener? Mirando el texto cuidadosamente, el autor hace una transformación en el carácter de Katherine pero también lo hace en el de Bianca. Así pensáramos que la frases finales de Katherine son realmente sentidas, el equilibrio se da por la oposición final de Bianca al discurso de su hermana.

En todo caso, a pesar de su controversia, *La fierecilla domada* es una de las piezas más populares de Shakespeare y Bloom atribuye esa perpetua popularidad no al sadismo machista del público sino a la excitación sexual que la obra produce tanto en hombres como en mujeres (1998, p.38). Bajo esta mirada, las afrentas, las circunstancias dominador-dominado, y las insinuaciones, son demostraciones de un erótico juego de roles que perversamente resuelven la intensa atracción entre los protagonistas.

La trama, como en otras piezas del autor, transcurre en Italia:

A pesar de que Shakespeare nunca abandonó su país de origen, los personajes, la cultura y la literatura italianas tuvieron una fuerte presencia en la literatura y el drama de la época. En sus obras, Shakespeare hace uso de la arquitectura

italiana. Ambienta algunas de sus historias en ciudades amuralladas, dentro de las cuales los personajes asumen diferentes identidades (...) Las escenas íntimas suceden con frecuencia en frondosos jardines que permiten la privacidad. Los mercados y las grandes plazas eran lugares de reunión naturales donde la gente podía (...) chismear sobre la reputación de un personaje o discutir los últimos eventos. Al igual que en la Inglaterra de Shakespeare, los puertos y ciudades italianos atrajeron a viajeros de todo el mundo, y muchas personas, incluido el propio Shakespeare, se sintieron atraídas por las grandes ciudades en busca de fortuna, un cónyuge, dinero o estudios superiores (*Synopsis of The Taming of the shrew*, s.f., p.11).

La música era sumamente importante para Shakespeare y prueba de ello es la inclusión de personajes-músicos en sus piezas, e indicaciones específicas sobre entradas musicales:

Shakespeare estaba profundamente consciente de la capacidad de la música para afectar a sus oyentes. A lo largo de su trabajo, emplea la música para distraer o inquietar al público desde el escenario o fuera de él, una noción característica de la teoría musical del Renacimiento y que está indisolublemente entrelazada con la idea platónica de la "armonía de las esferas". En *Music in Renaissance Magic*, Gary Tomlinson sostiene que los teóricos del Renacimiento unificaron dos conceptos separados, pero relacionados, de la teoría de la música platónica: "el poder ético de la música para afectar el alma del hombre y (...) la presencia de armonía en el cosmos" (...) Platón afirma que "la música del hombre es vista como un medio para restaurar al alma, confundida y discordante por los afectos corporales" (...) [Por otro lado, la teoría de la *armonía de las esferas* consistía en] "asignar un tono a cada esfera planetaria." (Nielsen, 2018, p.1)

La *armonía de las esferas* refiere que el universo está gobernado según proporciones numéricas armoniosas y que el movimiento de los cuerpos celestes se rige en base a proporciones musicales. Las distancias entre los planetas corresponderían a los intervalos musicales. De allí, el pensamiento que las esferas celestes, en su trayectoria, producen sonidos que forman una armonía de inigualable belleza (Conti, 2016). De allí, también, el intento renacentista por imitarla.

En un estudio sobre la música en el teatro de Shakespeare, Ignacio Calle (2015) habla de la forma en la que el bardo incluía la música en sus puestas en escena. Al parecer contrataba a instrumentistas de cuerdas y viento, aunque, según la temática de la obra

podían incluirse otros instrumentos, como, por ejemplo, la percusión. La música tenía un lugar especial a razón de su poder en el público. Por ello cada sonido estaba perfectamente pauteado en sus acotaciones.

Si *La fierecilla domada* se presentase tal cuál fue escrita, se haría necesaria la composición de *música diegética*. Aquí los parlamentos e indicaciones que la sugieren:

PRÓLOGO. ESC I

LORD: Y para cuando vaya a despertar, tened preparada una orquesta a punto de dejar oír una música dulce, celestial.

PRÓLOGO. ESC II

LORD: ¿Te placería oír música? Escucha. (*Se oye, en efecto, una música dulcísima.*) El propio Apolo toca y veinte ruiseñores enjaulados cantan.

PRÓLOGO. ESC II

El paje obedece y empieza a sonar la música.

TERCER ACTO. ESC I

HORTENSIO: Señora, mi instrumento está ya afinado.

BLANCA: Que yo le oiga (*Hortensio toca*) ¡Qué horror! Los altos desafinan.

TERCER ACTO. ESC II

GREMIO: Pero escuchad, escuchad. Oigo a los músicos (*Música. Entran los músicos precediendo a los de la boda.*)

(Shakespeare, 2015)

Más allá de saber si la puesta en escena sobre la que trabajó nuestro compositor, respetó las indicaciones planteadas en estos textos -no hay información que diga que tal o cuál parte fue compuesta para ellos- creemos que la música diegética expuesta aquí, puede haber influido en la decisión de componer el incidental respondiendo a convenciones musicales propias de la etapa final del Renacimiento, el auge del Manierismo o los primeros momentos del Barroco, logrando luego sonoridades capaces de remitirnos a la Italia de finales del siglo XVI.

La música renacentista instrumental italiana de fines del siglo XVI se desarrolló en función a dos instrumentos principales, las violas de gambas y las flautas de pico. Además de los dúos, se hicieron composiciones a tres o cuatro voces que se reconocían

principalmente bajo las formas denominadas *ricercars* y *fantasías*. Sin embargo, el tipo de composición para conjuntos instrumentales, que se vio más favorecido fue la *canzone de sonar*. Con ella los compositores italianos ejercitaron en gran medida su ingenio para organizar secciones de contraste y repetición en un todo unificado. Las piezas se presentan bajo diferentes planes estructurales, entre otros: ABA, ABBC, ABABC (Suárez, 2012). No hay que olvidar tampoco las músicas para danzar:

Muchas de ellas (las piezas para el baile) fueron construidas a partir del recurso de la variación. El tipo de variación más común era el *basso ostinato* ('bajo obstinado') u *obligado*, consistente en un motivo melódico que se va repitiendo continuamente en un número concreto de compases. Las dos modalidades más utilizadas eran la *ciaccona* (música que va «machacando», insistiendo) y el *passacaglia* (música de procesión). Uno de los temas más utilizados como base para la *ciaccona* fue *La Folia*, una melodía sencilla y repetitiva que provenía de la música popular portuguesa y a la que recurrieron muchos compositores de toda Europa para la creación de música de danza. Algunas de las modalidades más utilizadas en la música de danza son: la lenta *pavane*, que proviene del padovano (de Padua, ciudad italiana) y los rápidos *gaillarde* y *saltarello* (Cazurra, 2018, p. 27)

La fierecilla domada fue presentada por el TEUCH en diciembre de 1958³ bajo la batuta del director norteamericano Frank McMullan quien llegó a Chile becado por la Comisión Fulbright para realizar dos montajes teatrales. El primero *El ángel que nos mira*, también musicalizado por Garrido-Lecca, con el TET y el segundo, *La fierecilla domada* con el TEUCH.

Sobre la puesta en escena de *La fierecilla domada*, la revista *Ecran* menciona:

Si Frank McMullan consiguió con el Teatro de Ensayo imprimir un sello propio, en cuanto a la interpretación se refiere, en el caso del Experimental su mayor aporte estriba en la producción formal del espectáculo. En *El ángel que nos mira* Macmullan hizo que los actores del Ensayo cumplieran un trabajo distinto, arrancándolos de las garras convencionales a las que estaban acostumbrándose. Con el Experimental –sí descuidó la interpretación- mostró en cambio otra faceta interesante de su talento creador: el de hacer vivir un espectáculo a fuerza de ritmo incesante, de toques de ingenio, de permanente ebullición. (*Ecran* n. 1453, 1958, p.15)

³ En algunos catálogos está consignada erróneamente como si se hubiese montado de 1955.

Sobre la emotividad de la propuesta, la reseña menciona:

En este caso se acentuó el carácter festivo, jocosos, risueño de la comedia. Una sólida arquitectura y unos parlamentos maravillosos, llenos de contenido, combinan la fórmula ideal para hacer reír pensando. MacMullan dio mayor importancia al desarrollo de la intriga -a la acción, en una palabra- en desmedro de los caracteres individuales. Los personajes aparecen demasiado unilaterales, cortados a cincel casi. Y ello atentó contra las sutilezas de la obra y de sus posibilidades en otro terreno, a más de lo puramente cómico: lo sentimental. Faltaron ternura, embrujo romántico poesía de los sentimientos. (*Idem*)

Y sobre el espectáculo:

La fierecilla domada dispone de todos los elementos para proporcionar satisfacción. De indiscutible belleza –bien condimentada por la escenografía, los efectos de luces y la bella música incidental-, la comedia si no produce el embrujo total (por desequilibrio en la interpretación), brinda el placer estético de una obra bien montada. (*Idem*)

El registro fotográfico de la obra expuesto en la página web *Memoria chilena* de la Biblioteca Nacional de Chile, da cuenta de las características estéticas de la pieza. Por escenografía, un módulo central de dos escalones con tres portones de fondo escoltado por dos escaleras laterales que conducen en lo alto a un único lugar: la alcoba delimitada por un velo que deja traslucir una lámpara de araña y por supuesto, la cama; en los diferentes niveles, angostas mesas con sus respectivos banquillos. El vestuario fue diseñado en función a la época en la que se desenvuelve la trama.

3.3.2 - Análisis musical.

3.3.2.1 - *Lectura fónica*. La música compuesta para *La fierecilla domada*, se encuentra registrada en un audio de nueve minutos y treinta y ocho segundos, resultado de un conjunto de once piezas breves. Está compuesta para un cuarteto de cuerdas, flauta, arpa, clarinete, conjunto de metales y percusión menor.

La música empieza con tres golpes de platillo, quizás reemplazando la tercera llamada que da cuenta del inicio de toda obra. Le sigue una fanfarria de metales que nos sitúa en tierra de reyes. Ahora, una flauta con devaneo bufonesco haciendo contrapunto con las cuerdas. La música disuelve. Inicio de *ciaccona*: sobre la base de una tarola que combina golpes secos con redobles, y un *ostinato* de las notas graves del arpa, los

violines hacen un veloz *glissando* ascendente de octava a octava con énfasis en la octava final, advirtiendo una intención pícaro; el juego se repite una y otra vez. Cada vez que los violines llegan a la octava aguda, la flauta los espera para desarrollar una breve frase melódica. Modulación pero únicamente por dos compases. Regreso al tono original. Los violines reemplazan el *glissando* por *pizzicatos* para luego volver al primer juego. Nuevamente modulación por dos compases; sin embargo, esta vez, la música se detiene. Ahora, marcha presta con aires de *gaillarde*, en compás binario. Tamboril, cascabeles (o pandereta) y *pizzicatos* llevan el ritmo; sobre un *ostinato* de la flauta, el clarinete desarrolla lo que será el motivo. La estructura de esta marcha es ABA. Empieza la cuarta pieza: *pavane* en compás ternario. Momento sumamente lírico. Sobre los arpeggios del arpa, la flauta desarrolla una dulce melodía que cierra en el compás catorce con trino característico del barroco. Ahora se repite la melodía pero ésta es asumida por los violines. El resto de las cuerdas desarrollan la armonía. El trino, esta vez, es ejecutado por los violines. Las cuerdas repiten una vez más la melodía pero en esta ocasión con un poco más de carácter. Al terminar, se escuchan solamente arpeggios agudos de arpa. Poco a poco los arpeggios van tomando más velocidad hasta el *glissando* constante. Momento etéreo. Inestabilidad. No hay donde resolver. Sobre este ir y venir del arpa, *pizzicatos* esporádicos del violín que se alternan con notas agudas sostenidas en *pianissimo*. Por momentos, interviene el clarinete en progresión ascendente. La flauta imita el sonido de un pajarillo por medio de un paso rápido y constante por dos notas. El arpa va de mayor a menor. Luego modulación ascendente. Los violines pasan de *pianissimo* a *piano* y sobre armonía menor desarrollan una frase melódica. El pajarillo, interpretado por la flauta, repite en notas más agudas. Modula nuevamente el arpa a la tonalidad original y a raíz de ello se puede volver a sumar el clarinete. El conjunto de instrumentos va desapareciendo y solo queda el cuarteto de cuerdas. Lirismo absoluto. Las cuerdas desarrollan la *pavane*. La estética es puramente renacentista. Por momentos, pareciesen incorporarse a la melodía, el arpa y la flauta. Después de algunas vueltas, las cuerdas cierran en clásico ralentando. Vuelve la marcha con el motivo pero esta vez la parte B se desarrolla un poco más y no resuelve en A como lo había hecho anteriormente sino en un corto momento en donde los violines suspenden la acción con breve *ostinato* y el contrabajo en *pizzicato* hace progresión ascendente. Empieza de nuevo el *gaillarde* desarrollándose tal cuál su estructura original. El final de la marcha parece indicar un cierre. Podría tratarse del final del primer acto. La nueva pieza inicia con una progresión descendente del clarinete al que se suma la flauta y que resuelve en una fanfarria, esta vez hecha por las cuerdas. Tres mordentes de clarinete. Vuelve la fanfarria pero esta vez la interrumpen tres mordentes de flauta. Breve juego entre flauta y clarinete. Los violines se imponen con

potencia en notas agudas apoyados por la tarola. Mordentes del clarinete que van de grave a agudo sostenidos armónicamente por las cuerdas y rítmicamente por la percusión hasta quedar en nota suspendida de clarinete y violín, resolviendo en dos golpes de tarola y cuerdas. Propuesta de violines, respuesta con golpe del contrabajo; desarrollo breve de la propuesta de violines, misma respuesta del contrabajo. Ahora, este último da inicio a la marcha ya característica; los cascabeles comentan; se suman al galope los *pizzicatos* del violín. La flauta vuelve con el motivo, en contrapunto con el clarinete. Lo detiene, con un golpe de *pizzicato*, el contrabajo. Misma propuesta de violines, mismo golpe del contrabajo. Se repite la marcha, se repite el motivo. El *pizzicato* intenta detener de nuevo la marcha pero esta vez no lo consigue. Avanzan los dos cuartos mientras los violines dan vueltas en espiral desde los graves hacia los agudos, con golpes temporales en *pizzicato* sobre la base rítmica. Los violines llegan al clímax, reemplazando las vueltas por golpes constantes apoyados por los cascabeles. Esos golpes, inicialmente sobre una nota, se convierten en el motivo interpretado ahora en *staccato*. La base rítmica está fuertemente sostenida por los cascabeles dándole color al un/dos y combinando el golpe con el redoble. Ralentando. La tensión se sostiene. Progresión ascendente de la flauta; se repite la progresión y resuelve en el platillo. Onirismo producido por la secuencia del arpa ya presentada en la primera parte. Arpeggios que se convierten en *glissando*; *pizzicatos* esporádicos del violín que se alternan con notas agudas sostenidas en *pianissimo*. Por momentos, el clarinete en progresión ascendente. La flauta imita el sonido de un pajarillo por medio de un paso constante y rápido por dos notas. El arpa va de mayor a menor. Luego, modulación ascendente. Los violines pasan de *pianissimo* a *piano* y sobre armonía menor desarrollan una frase melódica. El pajarillo interpretado por la flauta repite en notas más agudas. Modula nuevamente el arpa a la tonalidad original y a raíz de ello se puede volver a sumar el clarinete. Disolvencia. Cierre: repetición de la marcha y el motivo en su estructura original.

La grabación tiene algunos saltos en el tiempo producto de la antigüedad de la cinta. Por otro lado, la música parece haber sido grabada con un micrófono ambiental. El sonido es lejano y da cuenta de una interpretación en vivo. Queda por resolver si aquella fue registrada previamente en algún estudio o ensayo, o si la orquesta interpretó las piezas durante la temporada y lo que escuchamos es el registro de la música durante alguna función.

3.3.2.2 - Lectura fonográfica.

Bueno, “La fierecilla domada”: tengo toda la grabación. Quizás es la mejor. (Garrido-Lecca, 2013)

La música de *La fierecilla domada* compuesta por Garrido-Lecca está construida en función a dos principios: el carácter cómico y el carácter lírico del texto.

El carácter cómico está representado, principalmente, por el *gaillarde* bufonesco -la marcha sostenida por el cuarteto flauta, clarinete, cascabeles, tarola- y sus variantes. El prólogo que abre la obra y en donde se plantea la metateatralidad, le sirve, sin duda, al compositor, para delimitar su primera propuesta: un bufón (musical/imaginario) recorrerá la historia haciendo progresiones ascendentes y descendentes, moviendo su sombrero de cascabeles, recordándole constantemente al oyente (público), con sus apariciones, que se trata de un cuento narrado por él. Este personaje musical, servirá a la vez para rescatar al oyente de los momentos líricos y regresarlo a la comedia.

Otro aporte desde lo cómico son los constantes mordentes de clarinete y flauta que, si bien podrían funcionar casi como un *efecto sonoro abstracto* –pajarillos, naturaleza-, pueden resultar más interesantes si los asumimos como representaciones de un amor esquivo que aparece en el timbre de un instrumento, para luego traviesamente aparecer en el de otro.

El carácter lírico es un poco más complejo de desentrañar; la *pavane* de las piezas cinco, seis y siete (1:30-5:06), contrastan con la interpretación actoral que según la crítica de la revista *Ecran*, se caracterizó por una falta de “ternura, embrujo romántico poesía de los sentimientos”. Nos cuesta pensar que el lirismo desarrollado por aquellos momentos musicales, con las cuerdas como protagonistas, no haya tenido un correlato en la *performance* de los actores o, en todo caso, no haya impregnado el ambiente de sentimiento y delicadeza. No es poca música y es sumamente emotiva. Ciertamente es que podría tratarse de *música anempática*, vale decir, que más que complementar la acción escénica, estaría, a razón de su dulce sonoridad, ironizándola. Sin embargo, los delicados *glissandos* del arpa, la suave melodía de los violines y sus notas sostenidas, nos hacen entenderla como sincera representante de un amor naciente, personajillo tierno que nada tiene que hacer con los juegos de poder.

De todas maneras, encontramos en este lirismo una sutileza: los momentos de incertidumbre marcados por el *glissando* del arpa; música que no resuelve, que queda

suspendida. Al parecer, por más de que haya nacido el amor, este parece no consumarse o quedar siempre pendiente.

La propuesta musical de Garrido-Lecca para *La fierecilla domada* no recoge la sexualidad que según Bloom, se desprende de la trama. Los arranques de Katherine y Petruchio no parecen estar representados en la música. El sonido propuesto por el compositor es lúdico y romántico, imitación constante de las formas renacentistas, con el protagonismo de los instrumentos de madera para el efecto cómico –alusivos a la flauta de pico- y de cuerdas para el lírico -a la viola de gamba-. La belleza de aquella *armonía de las esferas* no está viciada por las pasiones humanas. Hay ciertamente formalidad, pero también un probable amortiguamiento de la dureza con la que los protagonistas se interrelacionan en muchos momentos de la pieza. La música, tal cuál está planteada, manifiesta que detrás de esa tosquedad, de esa rebeldía, está germinándose un enamoramiento.

El discurso social tampoco parece encontrar en la música de Garrido-Lecca un espacio particular. Esto, sin embargo, no necesariamente hablaría del pensamiento musical de nuestro compositor sino probablemente de las ideas estéticas del director: una representación centrada en el cuento y su época, dejando que, desde allí, la obra diga lo que tiene que decir. Recordemos que la escenografía y el vestuario fueron de corte realista. La música parece haber sido guiada en la misma dirección.

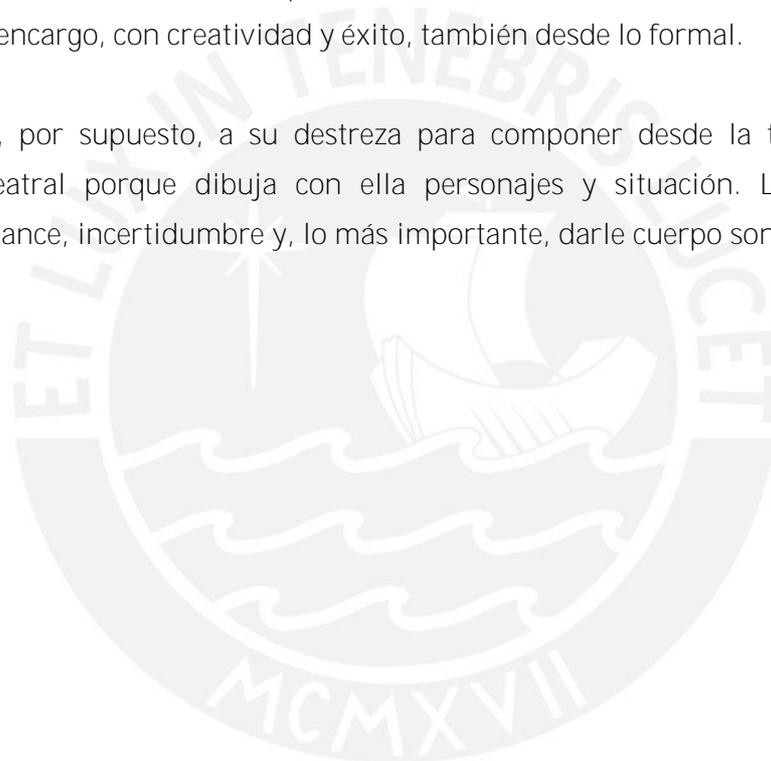
3.3.2.2 - *Lectura fonológica*. Según las propias palabras de Garrido-Lecca, la concepción del director y el contexto que plantea la obra, son sus primeras fuentes para la creación. Reconocer un texto realista frente a uno de vanguardia, para luego saber el tratamiento que el director teatral le dará, son prerrogativas que determinarán sus decisiones musicales: tonalidad/atonalidad, orquestación, etc.

Por otro lado, y como hemos visto ya, existe la posibilidad de abordar la música desde lo metadieгético -*Un caso interesante*, por ejemplo-, o desde lo dieгético, encuadre que contiene no solo la música nacida de la narración sino toda aquella que permite el entendimiento de la trama o que, en todo caso, le imprime un carácter determinado: **instaurar tiempo y lugar o delimitar el “tono” de la historia. Esto último parece ser el precepto compositivo para *La fierecilla domada*.**

Crear desde lo dieгético exige de los compositores un conocimiento agudo sobre épocas, estilos, corrientes, géneros musicales y géneros teatrales, además de reconocer,

por lo menos instintivamente, cuáles son esos timbres, registros y dinámicas musicales que le permitirán al espectador hacer conexiones con caracteres, lugares o tiempos determinados. El espectro musical que alimenta la estética de Garrido-Lecca, como hemos visto, no se reduce a la vanguardia. Hemos recogido ya, por lo pronto, su gusto por los impresionistas. Y desde el teatro conoce y aprecia las diferencias entre dramaturgos tan disímiles como Calderón de la Barca, Bertolt Brecht o Eugene Ionesco. No es de extrañar por ello, que en *La fierecilla domada* nuestro compositor trabaje con soltura desde la música del renacimiento italiano. El valor compositivo que él mismo atribuye a esta creación cuando dice que quizás es la mejor -y cuya belleza constata la crítica-, radica, creemos, en su capacidad aguda para reproducir la estética de un determinado momento artístico presentándose así como un músico que puede responder al encargo, con creatividad y éxito, también desde lo formal.

Ello sumado, por supuesto, a su destreza para componer desde la teatralidad. Su música es teatral porque dibuja con ella personajes y situación. Logra expresar picardía, romance, incertidumbre y, lo más importante, darle cuerpo sonoro a la acción dramática.



CAPÍTULO 4: LA MÚSICA INCIDENTAL DE GARRIDO-LECCA (1961-1970)

4.1 - Pensamiento musical de Garrido- Lecca (Segunda etapa)

Durante la década de los sesenta, Garrido-Lecca deja de lado la composición de música incidental para seguir formándose, investigar, dedicarse a la docencia y, principalmente, componer lo que serían algunos de sus trabajos musicales más logrados. Solo retomaría el género con *Antígona* de Sófocles, en versión de Brecht, montaje de 1969 dirigido por Víctor Jara y producido por el TET.

En lo que compete a su desarrollo formativo: viaja a Estados Unidos becado por el Instituto Internacional de Educación (1961-1962) y por la Fundación John Simon Guggenheim (1963-1964); finalmente, sigue los cursos de verano en Tanglewood, donde es discípulo de Aaron Copland (Tello, 2001, p.9).

Sobre la influencia de Copland, Garrido-Lecca menciona:

No hubo tal desde el punto de vista estético, porque él tenía una búsqueda de una personalidad realmente norteamericana, con raíces profundas. Yo, entonces, estaba por otro lado, pero él respetaba mucho eso. De su parte, había nada más que ciertas observaciones de tipo técnico más que estético hacia mi trabajo. (2007, p. 8)

La proyección de su obra durante estos años logra ubicarlo en un plano destacado en la escena musical contemporánea. Participa en el Segundo Festival Interamericano de Música en Washington (1961), en el Festival de Tanglewood (1963), representa al Perú en el Primer Festival de América y España (1965), e interviene en los Festivales Bienales de Música Chilena (1966 y 1968) (Tello, 2001, p. 10).

Nos encontramos frente un compositor que experimenta, se opone al academicismo, reafirma su interés por la historia y cultura peruanas y, junto a la búsqueda de medios musicales nuevos, indaga sobre las raíces propias latinoamericanas empezando a tomar distancia de lo europeo, -con excepción de los vanguardistas polacos- (Petrozzi, 2009: 151). Así lo indican sus principales trabajos: *Elegía a Machu Picchu* (1965), pieza sinfónica; *Intihuatana* (1967), para cuarteto de cuerdas; y *Antaras* (1968), para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo, que “tiene la sabiduría de conjugar un lenguaje de vanguardia con reminiscencias tímbricas de origen telúrico” (*Idem*).

Estas obras, técnicamente, revelan un conocimiento profundo de los procesos composicionales que renovaron la tradición occidental hacia el inicio de la segunda mitad del siglo XX, pero no sólo reflejan asimilación, sino también aplicación de resoluciones personales (...) Garrido-Lecca, en el momento que abordó la creación de las obras arriba mencionadas, se ubicó, respecto al panorama general de la creación musical en el Perú, en la posición más iconoclasta, en la de vanguardia, entre aquellos compositores que rompieron no solamente con el sistema tonal y abordaron otros sistemas, sino también, para el caso específicamente peruano, con los clichés de un nacionalismo cimentado en aires de huayno, de cachua, de yaraví o de marinera (los compositores peruanos nunca abordaron las fuentes de la música criolla -el vals, la polka- ni de la música negra) amparado en el pentafonismo "incaico" según lo explicaron Castro, Alomía Robles o los esposos D'Harcourt, y sujeto a un mestizaje armónico que sumaba o yuxtaponía el pentafonismo melódico a la armonía heptafónica. (*Ibid.*, pp.13-14).

Sobre el sistema de notación empleado en algunas de estas piezas, Gonzalo Garrido-Lecca comenta:

Las escribí con sistema de notación indeterminadas que permitían elementos aleatorios, usó un sistema de notación en varias obras que no es el tradicional, el de la partitura sino que refleja los eventos sonoros medidos en el tiempo, sin barras de compás, obras como *Antaras* e *Intihuatana* están escritas de esa manera. (Entrevista personal, Julio 2020)

Siguiendo a Tello:

Tanto *Intihuatana* como *Antaras* representaron un decisivo aporte a la actitud de cambio radical en la creación musical peruana, del que ya eran partícipes otros compositores como Valcárcel, Bolaños, Pinilla y Pulgar Vidal. En particular, *Antaras* fue una profunda reflexión sobre varios tópicos: el sentido de la creación musical (lo que no es creación, es copia o, cuando menos, arte epigonal), el sentido de la composición musical en el Perú (o Latinoamérica, ya que Garrido-Lecca vivía a la sazón en Chile, sin abandono de estrechos vínculos con su patria), el sentido del lenguaje y de la expresión (lo que define a una obra no es qué sistema emplea sino qué se dice con él), el de la experiencia estética (la obra pone en tela de juicio los parámetros de apreciación establecidos y sancionados como buenos por la historia), el de la confluencia de tradición y modernidad (negación dialéctica del pasado). (2001, p.15)

Por otro lado, Enrique Pinilla (1985) da cuenta de cómo nuestro compositor sentía una particular convergencia entre su estética y la del pintor peruano Fernando de Szyslo. Ello en función al vínculo entre las tres obras musicales mencionadas y la serie de cuadros pintados durante los años sesenta cargados de formas que buscan evocar el universo del diseño preincaico en sus tensiones fundamentales; formas cimentadas, de manera obsesiva, en las relaciones entre español e indio, entre dominador y dominado (p.176).

Pero quizás lo más resaltante de este período, es su acercamiento a la Nueva canción. Dice el propio compositor:

En esa época ya había una inclinación, una búsqueda hacia lo popular, y tenía contactos con Quilapayún e Inti Illimani, dedicados a la nueva canción latinoamericana (...) el compositor tiene necesidad también de un enraizamiento dentro de su propia cultura, de su propio medio, un medio que no solamente es un problema de ideas abstractas, sino un medio sonoro. Eso me llevó a este acercamiento a la música de la *nueva canción* que se estaba gestando en todos los países latinoamericanos, por problemas que venían acompañados de cambios sociales. Esta comunión, digamos, sobre todo con el conjunto Inti Illimani, me significó buscar nuevas expresiones, también musicales, dentro de mi propio lenguaje. (...) [la] búsqueda de una realidad más concreta, de giros melódicos, ciertas armonías, instrumentación, texturas, de la música popular. (Garrido-Lecca, 2007, pp. 9-12)

La música popular latinoamericana confiere tres elementos vitales a su trabajo:

1.- Inclusión de timbres propios de los instrumentos de la Nueva canción:

El hecho de conocer los instrumentos a fondo, la guitarra, el charango, las zampoñas, para poder hacer después una cantidad de obras que no hubiera podido hacer si no tenía este bagaje de conocimientos, particularmente me sirvió mucho. Sin duda esto fue muy importante más que en mi formación, en mi evolución estética (Garrido-Lecca, 2002, p. 93).

2.- Protagonismo del ritmo como característica esencial de la música latinoamericana pero no desde la obviedad o la recordación constante a la danza original:

El elemento rítmico es aquí fundamental, pero no en el sentido especulativo propio de la música europea, sino entendido como un ritmo más cercano a la

cotidianidad de nuestra música, de lo popular (...) Éste es justamente uno de los elementos característicos de los compositores de este siglo, de esta generación que surge de Latinoamérica como Chávez, Revueltas, Villalobos, posteriormente Ginastera, y luego los de mi generación (...) [Piazzola] se afirma en el ritmo de una danza argentina y creo que eso llega al otro lado dándole una obviedad a su música que a mí no me interesa en cuanto exageración permanente de una música dancística que está recordando siempre la danza original, que es el tango. (*Ibid.*, pp. 100-101)

3.- Necesidad de hacer música sencilla, clara y precisa:

Mi vinculación con la música popular hizo paulatinamente un cambio en mi estética, buscando no un acercamiento hacia el público, cosa que además nunca me determinó, sino al revés: los factores de encuentro con la música popular me llevaron a una cercanía que muchos compositores pretendían, que era hacerla más sencilla, más clara y precisa. Es curioso: mis obras como *Antaras* o *Elegía a Macchu Picchu*, por ejemplo, llegan a mucha gente no obstante las hice en una época en que yo experimentaba con muchos recursos nuevos. Esto es aparentemente una contradicción. ¿Qué podría decir? Que lo que importa es el contenido, lo que hay adentro, no lo que se explica. (*Ibid.*, p.105)

Esta búsqueda de recursos nuevos no solo significaba exploraciones con la tonalidad, el ritmo o el timbre sino también con los medios. A finales de los sesenta e inicio de los setenta empieza a experimentar con la música electrónica. Prueba de ello son *Estudio n.1* (1970) y tres obras para coreografía: *Los siete estados* (1973), *Babilonia cae* (1976) y *La tierra combatiente* (1977); por supuesto, y más temprano, *Antígona* (1969). Sin embargo, el compositor manifiesta que en aquellos experimentos, estaba siempre presente el deseo de elaborar desde lo latinoamericano (*Ibid.*, p. 100).

Sobre el componente andino que caracteriza a sus obras, el compositor aclara: “De alguna manera lo andino no se trata sólo del Perú, los Andes son también sudamericanos y forman un espíritu musical que está vivo en la música popular de muchos de nuestros países”. (*Ibid.*, p. 103)

Pero si hay alguien que desde la música popular influyó en él, y con quien el compositor sintió mayor afinidad artística, fue sin duda alguna el cantautor, actor y director teatral chileno Víctor Jara.

El vínculo de Garrido-Lecca con Jara, se inicia en el TEUCH. Sin embargo, la amistad

se consolida al trabajar juntos en *Antígona*. Según palabras del compositor peruano, es bajo la batuta de Jara, que consigue sus mejores resultados en la composición de música incidental (Garrido-Lecca, 2013, p. 2). Esta amistad continúa hasta breve tiempo antes de la muerte del músico chileno a manos de la dictadura:

Lo que me parece que él [Victor Jara] representa históricamente, es un hito, quiérase o no, dentro de la cultura chilena. Como lo es también Violeta Parra, cada uno en su dimensión, en su proyección en la historia. Pero, sin duda, ambos son figuras tan importantes a nivel mundial, no diría ya a nivel latinoamericano. Son también ejemplos de cómo ver el arte conectado a la realidad social, histórica, de nuestros países; por eso creo que ellos son no solamente chilenos, sino profundamente latinoamericanos. (Garrido-Lecca, 2007, p. 12)

Gonzalo Garrido-Lecca complementa:

[Mi papá] Tenía una amistad muy cercana con Víctor Jara y convicciones sociales muy parecidas. Yo creo que él [Celso], se aproximaba a la música popular porque creía que era su deber como miembro de la sociedad tener un alcance mayor. En sus colaboraciones con Víctor Jara había un elemento político indudable. Mi papá era un hombre de izquierdas. Fervorosamente creyente en las ideas progresistas. Él estaba convencido de que el gobierno de Allende iba a traer el cambio social en Chile. El golpe de Estado de Pinochet, financiado por la CIA de los Estados Unidos produjo una catástrofe porque muchos de sus amigos murieron o fueron asesinados. Él tuvo que escapar de Chile. Debido a que fue una época tan traumática para él, no habla mucho de eso. (Entrevista personal, Julio 2020) ⁴

4.2 - Música incidental para la obra teatral *Antígona* (1969)

4.2.1 - Circunstancias teatrales.

Antígona es una de las obras de la dramaturgia clásica con mayor número de versiones. Escrita originalmente por Sófocles y basada en la mitología griega, fue estrenada en el año 441 a.c. La trama gira en torno a Antígona, hija de Edipo y la imposibilidad de otorgarle ritos fúnebres a su hermano Polínices.

Para entender la historia, es necesario remitirnos a la fábula: después de que Edipo, a

⁴ Para mayor información sobre el vínculo entre la producción musical de Celso Garrido-Lecca con la Nueva canción, puede revisarse el artículo *Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Garrido-Lecca* de Nelson Niño Vásquez para la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

razón de la desgracia ya sabida, abandona Tebas acompañado de la hija mencionada, quedan a cargo de la ciudad sus hijos Etéocles y Polínices, quienes por mutuo acuerdo deciden alternarse anualmente el mando. Sin embargo, transcurrido el primer año, Etéocles se niega a cederle el turno a su hermano. Haciéndose de un ejército extranjero, Polínices decide enfrentarlo, ocasionando entonces la muerte de ambos. La guerra continúa y es el ejército de Etéocles quien vence. Creonte, tío de Antígona y nuevo gobernante de Tebas, ordena que Etéocles sea honrado y que Polínices sea abandonado sin sepultura, sometiéndolo así a la vergüenza pública y decretando castigo a cualquiera que intente ofrecerle rito. La obra, propiamente dicha, comienza con una conversación entre Antígona y su hermana Ismena, en donde la primera, desafiando el edicto de Creonte, le pide a la segunda que le ayude a honrar el cadáver del mutuo hermano. Esta se niega por temor a las consecuencias. Antígona, en cambio, decide seguir con el desafío. Un guardián temeroso llega a informar a Creonte que el cuerpo de Polínices ha recibido ritos funerarios, sin poder dar fe de quién lo ha hecho. Enfurecido, Creonte le ordena al guardián que dé con el culpable; poco después regresa el guardián con Antígona. Tras el interrogatorio de Creonte, Antígona no niega haberlo hecho. Justifica su actuar en la idea de que las leyes humanas no pueden prevalecer por sobre las de los dioses. Creonte la condena a muerte. Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona, intenta por todos los medios el perdón del padre, pero Creonte está decidido. Perros hambrientos acechan el cadáver de Polínices. Esto es entendido como una señal. Tiresias le advierte al rey que el cuerpo de Polínices debe ser enterrado pues de no hacerlo se desataría la ira de los dioses. Creonte lo acusa de engaño; el vidente se enfada y le advierte de la futura pérdida de su hijo. El Coro ahora, exhorta a Creonte a que perdone a Antígona y dé sepultura a Polínices. Creonte termina accediendo, pero es muy tarde. Hemón va a la celda de Antígona; ella se ha suicidado. Ante el dolor y frente a su padre, Hemón se suicida también. Eurídice, madre de Hemón, al enterarse de la muerte de su hijo, se hunde una espada. Creonte ha sido castigado.

Sobre el potencial significativo de la obra, George Steiner, uno de los principales estudiosos de la pieza, señala que su trascendencia en el tiempo radica en los conflictos de poder propios de la trama. Señala en ella, cinco enfrentamientos: hombres contra mujeres, senectud y juventud, sociedad e individuo, vivos y muertos, hombres y Dios (Steiner, 1987, p. 179).

Durante el siglo XX, la historia fue readaptada por diferentes dramaturgos como Espriú, Marechal, Anouilh y Brecht. La versión de este último, escrita en 1947 y tomada de la traducción de Holderlin, es la que trabaja el TET para el montaje de 1969.

Como prefacio a la versión brechtiana, se lee en una edición:

La adaptación que de la obra hace Bertolt Brecht en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial es una denuncia tácita del régimen hitleriano, situando la acción en las vísperas de la derrota final. Y aunque el hilo argumental parece referirse al mundo griego, resulta fácil adivinar que Alemania se esconde detrás de Tebas y la figura de Creonte es trasunto de Adolf Hitler. Y para que no quepan dudas al respecto, Brecht coloca un prólogo a la obra donde la acción se desarrolla en una fecha clave: Berlín, abril de 1945. (Brecht, 2015, p. 2)

Brecht utiliza el mito y lo reelabora desde el teatro dialéctico para generar sentido crítico sobre la deshumanización producida por el ejercicio de la violencia. Incorpora un prólogo, cambia la estructura dramática en pro del Teatro épico, reformula el motivo de la guerra (conquista económica) y plantea ahora que la muerte de Polínicés no es por combate si no por obra de Creonte, quien lo considera desertor.

En su artículo, *La Antígona de Bertolt Brecht o la violencia ideológica*, Juan Carlos Calderón da cuenta de importantes diferencias entre ambas versiones:

La actualización de la tragedia del dramaturgo alemán, gracias a la inclusión de ese prólogo totalmente desligado de la lógica de la narración posterior, dota al conflicto de una nueva lectura: el individuo no se debate entre principios morales positivos distintos, sino que el combate se da entre una moral positiva y una moral crítica. Entre la Hermana segunda, que quiere salir y ayudar a aquel que emite el grito desgarrador -su hermano- y la Hermana primera que llega a ser capaz de, enfrentada a un miembro de las SS, afirmar atemorizada que no conoce al hombre que ha aparecido colgado a las afueras de su casa. El prólogo termina con la Hermana primera lanzando una pregunta en la que retumba la voz de Brecht: “Para liberar a su hermano y devolverle la vida, ¿iría a buscar la muerte?” (*La biblioteca flotante*, 2019)

Y para complementar:

Brecht hizo algo más que dar vida escénica al texto de Sófocles-Holderlin dentro del marco de un drama de resistencia antifascista. Agregó ciertos pasajes corales de su propia cosecha. Y estos son decisivos en su interpretación y “**modelación**” de la figura de Antígona (aquí “**modelación**” como en el *Modelibuch* de la obra publicada en 1948, significa tanto “formar”, “dar forma” como “dar un ejemplo”,

un “modelo”) (...) La obra termina con una fuga coral de cuatro voces. Los ancianos siguen a Creonte “nach unten” (al abismo). La “mano compulsiva” (zwingbare hand) del poder del Estado se ha impuesto. (Steiner, 1987, pp.134-135).

El contexto político de los años sesenta en Chile era el de la Guerra Fría, con una revolución cubana reciente y una campaña presidencial en pleno fragor; es decir, un ambiente polarizado del que nadie estaba ajeno y menos el propio Víctor Jara, militante desde finales de los cincuentas de las Juventudes comunistas y con una innegable sensibilidad política (Sepúlveda, 2001, p. 97).

Hombre de música pero también de teatro, oficio que estudió en la Universidad de Chile, Jara había conseguido en mayo de 1969 un importante impacto con su puesta en escena de *Viet Rock* de la estadounidense Megan Terry. Se trataba de una obra antibélica sobre la guerra de Vietnam -tema, por supuesto, infaltable en toda conversación de la época-.

Cuando se le propone hacer *Antígona* de Brecht, un autor al que indudablemente admiraba por su vena social, Jara acepta entusiasmado. El TET había entrado en una etapa de investigación, de exploración: le interesaba crear un teatro de actores en un espacio despojado. Víctor Jara parecía calzar perfecto en esta línea. Había mostrado anteriormente intentos de renovación, un teatro con otra energía. Era un tipo inquieto y joven que proponía tipos de montajes bastantes diferentes (*Ibid.*, p.150).

Sobre su trabajo con la pieza teatral, cuenta el propio Jara:

El taller ha trabajado la obra en una línea específicamente experimental sirviendo a un texto de notable grandeza dramática con la libertad con que puede realizarse un experimento (...) Con *Antígona* tanto elenco como director, nos hemos sentido libres de explorar con la forma: pero permanecemos fieles al principio de considerar al actor como instrumento integral y centro del espectáculo, y al público como parte de la acción (*Programa de mano - Antígona, 1969*).

La escenografía y la iluminación estuvieron a cargo de Bernardo Trumper. Se trataba efectivamente de escenografía despojada o escenografías arquitectónicas anecdóticas (según una definición de Raúl Osorio) basadas en la desnudez del espacio escénico (Sepúlveda, 2001, p. 153). Consistía en una gran reja de metal, al fondo del escenario,

por donde los actores se trepaban o colgaban.

La propuesta dictaba la ruptura de la cuarta pared, el actor podía trabajar desde la platea, lo que cambiaba la relación actor-público. Ana Reeves, intérprete de Antígona, recuerda:

Era importante para Víctor definir un entorno social. Se buscó visualizar este cuerpo pudriéndose a las puertas de la ciudad. Para eso se corporizaron unas aves de rapiña, las que no solo revoloteaban por el escenario, sino que bajaban a la platea y se agarraban de las butacas. Se podía sentir que no solo se estaba pudriendo el cadáver, sino todo. (*Idem*)

Como Jara narra en el programa de mano, el trabajo con el actor fue fundamental. El elenco estaba conformado por ocho actores, intérpretes de los personajes principales, mas un grupo considerable de actores divididos en coro de mujeres y coro de hombres. Según el material fotográfico, los actores vestían ropa funcional, es decir, vestuario que les permitiese crear libremente desde el cuerpo; ropa neutra, oscura y ceñida (Ver Anexo: foto 2). La presencia no debía ser solo interpretativa sino vivencial. Un ser humano que se involucra con sus sentimientos y con sus posiciones ideológicas arriba del escenario. Ana Reeves cuenta:

Él [Jara] me ayudaba en la comprensión esencial y emocional del texto, porque a esa edad a ninguno de nosotros nos había pasado nada de lo que le podía pasar a Antígona (...) Él tuvo la psicología para hacer que entrara en un desgarrar que yo, a lo mejor intelectualmente, no entendía. (Reeves, citada en Sepúlveda, 2001 p. 82)

La misma actriz comenta:

Víctor tuvo un hallazgo muy bonito. Nos dijo: “vamos a usar máscaras, pero las máscaras van a ser nuestras manos” ... y empezó a mostrarnos. Me acuerdo cuando lo dijo moviendo sus manos, tapándose los ojos, o la boca ... a mi me encantaban sus manos. (*Ibid.*, p.78)

Finalmente, sobre la propuesta sonora del espectáculo:

[La reja de la escenografía] 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 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. (*Ibid.*, p. 154)

Con respecto a la participación de Garrido-Lecca en el montaje, dice Farías (2014):

Hay una diferencia fundamental entre este espectáculo y los otros en los que participó el compositor [Garrido-Lecca]. Víctor Jara era músico y tenía una inquietud por el aspecto sonoro de los espectáculos que dirigía. Tanto en un interés por el material incidental como en la incorporación de elementos extra musicales que contribuyeran al universo sonoro del montaje. (p. 66)

Y el propio Garrido-Lecca, complementa

Antígona fue bastante hablada con Víctor; el aspecto musical casi como un aspecto narrativo, como música de fondo. Había un trabajo de ver el tiempo que duraba tal narración con la actriz o con el actor. Esta es, quizás, la obra más elaborada (...) 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 en Farías, 2014, p.66)

Viendo la obra en su totalidad, Sepúlveda hace una reflexión final:

Resulta penosamente premonitoria la temática de *Antígona*: el drama de una mujer que lucha por darle sepultura a su hermano, que le es negada por un tirano (Creonte) aduciendo que el difunto era un “traidor a la patria”. Esta adaptación de Brecht al texto clásico de Sófocles, comienza con un prólogo en Berlín de 1945, durante la decadencia de la Alemania nazi. Este texto es reemplazado, a instancias de Víctor Jara, por una escena en que Polínices y Etéocles (hermanos de Antígona), se matan entre ellos. Actualmente, después de todas las cosas sucedidas en Chile, textos como estos no parecen distantes. Pero estamos hablando de 1969, año en que ninguno de los participantes del Taller tenía alguna vivencia, ni siquiera remotamente parecida. (Sepúlveda, 2001, p. 55)

4.4.2 - Análisis musical.

4.4.2.1 – *Lectura fónica*. La música compuesta para *Antígona*, se encuentra registrada en un audio de once minutos con cincuenta y tres segundos, resultado de un conjunto de tres piezas.

Se trataría de música minimalista y electrónica. Por el año en que fue compuesta, podríamos deducir que el sonido ha sido trabajado desde un sintetizador análogo.

Los sintetizadores análogos son instrumentos electrónicos donde las formas de onda son generadas y tratadas como señales de tensión, y cuya frecuencia y amplitud son modificadas con el objetivo de generar un sonido complejo pudiendo con ello lograr otros colores tímbricos y tonales (Anton, 2001, p. 86). El sintetizador, invención nacida del avance de la tecnología y la ciencia durante la primera mitad del siglo XX, genera la posibilidad de explorar con el ritmo, el espacio, la estructura, entre otros.

Según Curtis Roads (2015):

Las notas de la música tradicional representan un conjunto cerrado, homogéneo. En contraste, los sonidos de la música electrónica son extremadamente heterogéneos. Y su transformación sónica es ubicua. El mundo simbólico de las notaciones en papel, las abstracciones textuales y los algoritmos matemáticos solo pueden llevarnos hasta cierto punto en la descripción de un mundo perceptualmente complejo: la música electrónica no debe escucharse directamente para ser entendida. (p. XI)

Aunque escuchándolas seguidas podemos reconocer progresión (aumento de tensión), las piezas musicales de *Antígona* parecen estar, a través de una rica exposición de texturas, destinadas a generar estados y atmósferas. Por lo tanto, hacer una descripción de ellas en función a la teoría musical formal, podría reducir el análisis a definir una tonalidad base y frases melódicamente simples y repetitivas; por otro lado, si bien es cierto podemos escuchar algunas emulaciones de timbres reconocibles –la paleta de sonidos de un sintetizador contiene sonoridades que se acercan a la de los instrumentos tradicionales-, no podríamos asegurar, con exactitud, frente a qué tipo de timbre nos encontramos debido a la infinidad de colores y matices capaces de ser creados por la máquina.

El análisis fónico de una pieza de música electrónica puede requerir de una aproximación particular; por lo pronto, la elaboración de fonogramas o la recreación de

algoritmos son esfuerzos demasiado concretos para dar cuenta del vasto universo sonoro contenido en una creación. Desde esa perspectiva, la lectura fonográfica y la fonológica resultan experiencias más dóciles pues apelan a la percepción y no tanto a la objetividad. Roads, sin embargo, hace un desglose de fundamentos de la música electrónica, que podrían ayudarnos a esbozar el análisis fónico de la música de *Antígona*, con un poco más de efectividad.

Para Roads (2015), la música electrónica:

- a) Abre la puerta a cualquier sonido posible en la composición, un universo ilimitado de objetos sonoros heterogéneos. (Incluye la *música concreta*)
- b) Se sirve y explota las capacidades musicales de la tecnología.
- c) Permite el convivio entre una realidad virtual, que genera la ilusión de sonidos nacidos de entornos imaginarios, y una realidad física, sostenida por la presencia de técnicos y músicos que a través de la manipulación de equipos y objetos generan sonidos concretos.
- d) Juega con todos los segmentos de tiempo: desde el nivel sample (la partícula más pequeña de sonido) hasta el infinito.
- e) Se centra en la transformación del sonido como núcleo de la estrategia estructural.
- f) Organiza mesoestructuras fluidas (masas sonoras, nubes, arroyos) que surgen como consecuencia de nuevos materiales y herramientas.
- g) Integra la posibilidad de sonidos que pueden fusionarse, evaporarse y mutar de identidad en múltiples segmentos de tiempo.
- h) Juega con zonas de morfosis: umbrales donde los cambios cuantitativos en los parámetros del sonido dan como resultado cambios cualitativos para el oyente.
- i) Trata el tono como una fluida y efímera sustancia que se puede doblar, modular o disolver en ruido.
- j) Fomenta la microtonalidad pero también la entonación libre.
- k) Trata el tiempo como un medio plástico que puede ser generado, modulado, invertido, doblado, granulado y revuelto, no simplemente como una duración fija subdividida en proporciones.
- l) Convierte la ondulación de capas, y las modulaciones, en la base de la estructura musical.
- m) Utiliza potentes herramientas de los métodos algorítmicos, pero permite la libertad de editar y reorganizar sus resultados.
- n) Considera la percepción/cognición humana como base para la teoría y la práctica. (pp. XIV-XV)

Tales principios están representados en una serie de términos o conceptos –repertorio común para el que está familiarizado a la música electrónica- que son finalmente de los que nos serviremos para la lectura. Los significados de estos términos han sido recogidos tanto de diferentes momentos del texto de Roads, como de los glosarios de diversas páginas virtuales especializadas. Aquí el compendio:

- Paisajes sonoros: resultado estético de la convergencia de diferentes sonidos o descripción de una circunstancia sonora.
- Mutación tímbral: transformación de un timbre a otro.
- Contrapunto tímbrico o espacial: conversación entre un timbre y otro, o entre la realidad virtual y la física.
- Coalescencia: dos sonidos que al unirse forman un sonido nuevo.
- Desintegración: un sonido se desarma o se extingue hasta el silencio.
- *Spectrum*: también denominado campo tonal. Podemos reconocer en él, tonos graves (correspondiente a las cuatro primeras octavas), tonos medios (correspondiente a las octavas quinta, sexta y séptima) y tonos agudos (correspondiente a las tres últimas octavas).
- Decibelios: unidades para medir la intensidad de un sonido.
- *Masking*: fenómeno en donde un sonido de volumen bajo es oscurecido por uno de volumen alto, o un sonido de volumen bajo que sube para opacar a otros (tapar, enmascarar, etc).
- Atenuación: un sonido que pasa a un segundo o tercer plano sonoro.
- Ataque: irrupción de un sonido. El ataque más rápido alcanza su amplitud máxima en microsegundos.
- *Beat*/pulso: tiempo y ritmo de la música.
- *Bassline*: línea melódica interpretada desde un timbre grave.
- *Crash*: sonido metálico propio de algún elemento percusivo.
- Escala de tiempo: el sonido puede estar sostenido por diferentes tiempos. *Infinito* (nunca acaba), *supra* (siglos, décadas, años, meses), *macro* (días, horas, minutos), *meso* (minutos o segundos), *objeto sonoro* (unidad básica de la estructura musical, reemplaza al concepto de nota y puede mutar en segundos o en fracciones de segundos). *Micro* (partículas de sonido que se encuentra al límite de la percepción auditiva) *Sample* (el nivel más bajo en el sistema de audio y sirve más que para hablar de tiempo, para denotar un textura de sonido o un timbre).
- Tamaño del sonido: el sonido tiene un tamaño y una forma específica; un sonido ahogado es físicamente pequeño, un sonido explosivo es grande. La

forma del sonido está determinado por el patrón de dispersión de su fuente, así como por la arquitectura del espacio.

- Reverberación: fenómeno sonoro producido por la reflexión, que consiste en una ligera permanencia del sonido una vez que la fuente original ha dejado de emitirlo. Debido a la forma de reflexión o al fenómeno de persistencia acústica, es percibido como una adición que modifica el sonido original.
- *Vibrato*: variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido.
- Trémolo: sucesión de repeticiones, de la misma nota o sucesión rápida entre dos notas.
- *Pitch*: percepción subjetiva del sonido. Manipular el *pitch*, a través del *pitch bend*, permite cambiar la altura de un sonido en el tiempo. Esto puede producir el cambio del tono base o el cambio del tempo base.
- *Loop*: uno o varios *samples* sincronizados que ocupan generalmente uno o varios compases musicales exactos y son grabados o reproducidos enlazados en secuencia una vez tras otra, dando la sensación de continuidad.
- *Pad*: acorde o tono sostenido, o de lento ataque, generado por el sintetizador y usado comúnmente como soporte armónico o atmosférico.
- *Lead*: sonido que lleva la melodía.
- Paleta de sonidos: los sonidos de un sintetizador pueden ser emulaciones de voces humanas, sonidos de animales, ambientes, o instrumentos orquestales; o pueden ser sonidos nuevos creados en función a herramientas electrónicas. Esta amalgama, objeto sonoro virtual de morfología múltiple, ya no sería más un sonido homogéneo sino una poderosa expresión capaz de causar nuevas emociones en el espíritu humano. De allí, quizá, la necesidad de referirnos a ellos no como timbres sino más bien como *samples* (muestras); aunque una buena forma de describirlos, pues estamos hablando de miles de sonidos únicos, es utilizar quizá términos más abiertos como *densidad*, *opacidad*, *sequedad*, *expansión*, *compresión*, entre otros.
- *Patch*: combinación de configuraciones, guardada en un archivo, que se puede cargar en un dispositivo. Similar a un preajuste.
- Distorsión: contaminación del canal de una señal, produciendo un zumbido, **“tierra” o silbido.**
- Ruido: texturas agresivas, deformes o difusas por lo general ligadas a la distorsión. Puede describirseles utilizando, según su coloratura, referentes concretos (trueno, rugido, explosión, disparo, murmullo, golpe de metal, golpe de madera, golpe de piel, golpe de piedra, gritos, aullidos, etc).

- *Fade in/fade out*: entrada/salida progresiva del sonido.
(Roads, 2015; Aliaga, 2019; Russell, s.f.)

La música de *Antígona* inicia con el *fade in* lento de lo que sería quizás un *hydraulis*, instrumento griego tímbricamente parecido a la quena, en nota sostenida en tonalidad media. Este sonido es frenado por el ataque de un *crash* –emulación de platillos-. Encima de la reverberación dejada por el *crash*, se escucha el trémolo lejano de un xilófono. Si bien, hasta ahora, podemos reconocer en este paisaje sonoro, timbres propios de instrumentos acústicos, se evidencia la fuente virtual de todos ellos por la forma particular en la que los sonidos se desintegran. Vuelve el *hydraulis* con dos notas. La segunda va creciendo en intensidad. Nuevo *crash* y trémolo. Las reverberaciones de estos golpes hablan de un espacio gaseoso, siniestro. Otra vez *crash* y trémolo. Reverberación. De nuevo tres golpes pero esta vez el *crash* ha cambiado: la textura de su sonido ahora es opaca y a pesar de que sigue siendo percusivo, reconocemos en esa secuencia, una melodía. La reverberación del último *crash* tendrá una mutación tímbrica: se transformará a un *do#*, *pad* base de la primera mitad de esta pieza; sobre este *pad*, dos notas que serán la base estructural del motivo de esta primera pieza. Repetición de estas dos notas. Luego, presentación del motivo (tonalidad si *menor*). *Crash* que resuelve en una lejana y veloz secuencia melódica ascendente y descendente repetida tres veces por *loop*. A continuación, juego sobre estos mismos elementos: *pad* en *do#*, estructura del motivo, repetición, motivo –con algunas variantes-, *crash* y *loop* lejano. De pronto, el *pad* pasa de *do#* a *fa#*. La progresión lejana sube en la escala y sube también en decibeles; además el *loop* se vuelve constante. Un nuevo sonido se suma al *pad*: se trata de la emulación de un conjunto de coro de voces femeninas; aunque repite la nota del *pad* base, el sonido de este coro es intermitente. Cuando aparece, funciona como *masking* del *pad* base, cuando desaparece notamos que el *pad* base sigue allí a razón -si hablamos de la escala de tiempo-, de un macro sonido. La intensidad ha crecido. Los decibeles han subido. El *loop* constante, antes lejano, ahora compite en decibeles con el *pad*. Se ha convertido en la base rítmica de la pieza. El coro se deconstruye; ya no es un coro, sino una voz que ahora repite el motivo. Entra un coro de hombres para armonizar las frases de la voz *lead* que ya hace múltiples variantes melódicas. De pronto, entre ambos coros se genera disonancia. La música se torna sumamente angustiante. El *loop* cambia de tonalidad una y otra vez. Desaparecen los coros, el *pad* base sigue allí. Ahora, las voces femeninas reaparecen en una escala más alta. Los *loops* trepan también. El *spectrum*, habiendo inicialmente estado en tonalidad media, ahora está ubicado en lo alto, con el *loop* corriendo y con las voces femeninas que nuevamente se vuelven intermitentes. Ruido

(trueno). Todo se corta y queda un único sonido sostenido, grave y distorsionado, parecido al acople de un parlante. Ruido nuevo (metal incisivo) que corta el sonido y que hace un *in crescendo* hasta que el primer ruido (trueno) lo corta también. Esta secuencia trueno/sonido/metal se repite pero la tercera vuelta queda incompleta. Leve *pitch* ascendente del sonido distorsionado y antes de que el metal lo interrumpa, aparece el *crash* del inicio, que termina por desintegrar absolutamente todo. La segunda pieza comienza con una voz femenina lírica que repite una frase melódica en tonalidad menor. Esta frase empieza y resuelve en la misma nota y está sostenida con algo de *vibrato*. El hecho de que aquella voz sea producida por un sintetizador, permite evitar las pausas propias de la respiración, lo cuál aporta a la tensión y al lamento incisivo. Pronto a esta única voz la acompaña, en armonía, el coro de mujeres. La frase melódica y la armonía generan más tensión aún. Juego armónico, sobre esta obsesión melódica, que, en progresión descendente, va dirigiéndose sutilmente a la tonalidad media. Conforme van descendiendo armonía y melodía, todo se vuelve más calmo, aunque sigue siendo un paisaje sonoro lúgubre y pesado. Se percibe el ritual, el canto eclesiástico. La primera voz, aunque en manifestación menos expansiva (la escala central como posibilidad de equilibrio), desarrolla frases melódicas que intentan ser contenidas por la armonía. De pronto, en esa escala central, otra voz toma la melodía. Habla sola. Rápidamente el coro se pliega. De forma sutil la progresión sigue descendiendo. Esto, y las disonancias, van nuevamente llevando la trama al desequilibrio. En ese paisaje sonoro subterráneo la voz principal repite la frase melódica inicial pero esta vez como una suerte de *bassline*. Alternancia entre acordes mayores y menores. Ruido (golpe brusco de muchas teclas de piano) que rompen este paisaje sonoro para sumergirnos en otro. *Patch* de instrumentos percutivos en *loop*. Al parecer se trata de una emulación de tambores griegos. Ambiente tribal sostenido por la percusión vertiginosa, con una variada paleta de sonidos yuxtaponiéndosele: un *keras* lejano (instrumento griego parecido al corno); mordentes metálicos bastante perturbadores; *sample* de piano que, en tonalidad aguda, juega a subir y bajar sin parar -aunque es una secuencia de notas huidizas, parece que se tratara también de un *loop*-; y cada cierto tiempo, pero de manera constante, un golpe disonante también de piano. El sonido, entre la reverberación de la percusión y los golpes de piano, es ampuloso. Parece además que este paisaje estuviese sostenido, casi funcionando como *pad*, por el efecto sonoro del viento. Los golpes disonantes de piano se transforman de pronto en el ruido que inició esta secuencia (golpe brusco de teclas pertenecientes a todas las escalas). Aparición atenuada de una flauta, que se pierde con el *masking* de ese ruido que sigue golpeando cada cierto tiempo. El *loop* del piano inicial no ha parado. Todo este tiempo ha ido subiendo y bajando, como si fuese el sonido de una máquina que de

pronto ha echado a andar. Parece que la flauta, que está tomando cada vez más presencia, empieza a hacer un contrapunto tímbrico con el ruido. El ruido ahora se pervierte. A veces son disonancias agudas, a veces se vuelve el golpe de una nota, a veces trémolos. Todos los sonidos empiezan a querer atomizarse en una gran masa aguda, pero pronto el ruido empieza a golpear, con una periodicidad más corta, regresando lentamente a su sonido matriz; ruido profundo, que a nivel espectral, abarca todas las tonalidades. El clímax está llegando. Tres golpes contundentes de este ruido, que atenúan el *beat* de la percusión; al cuarto golpe, el ruido ha mutado y ahora, más que las teclas de un piano, parece una explosión. Este nuevo ruido se repite una, dos, y, cada vez más rápido, tres, cuatro y cinco, aplastando en cada golpe, cualquier rezago de sonido. Última pieza: *fade in* de timbales, que si bien parecen funcionar como el llamado o el anuncio de la liturgia, se asemejan al sonido del ritmo cardíaco. Silencio. Paisaje etéreo producto de sonidos suspendidos, metálicos y reverberantes. La reverberación desfigura el sonido emulando alientos de ultratumba que pronto parecen ser mantras vocales. Sobre ellos, acordes lejanos de arpa o lira, a razón de un golpe cada cuatro tiempos. Percusión menor atenuada. Las voces se han vuelto lamento y, al parecer, a través del *pitch*, van deformándose hacia los agudos. Emulación de campanas. Cuando la tensión de las voces ya agudas es extrema, los recibe la flauta también en agudo y empiezan los redobles de timbales en *in crescendo*. Al estar este paisaje saturado, el *crash* inicial, junto al ruido de las teclas de piano de la segunda pieza, desintegran todo, quedándose en el ambiente solo la reverberación de estos dos sonidos.

4.4.2.2 *Lectura fonográfica*. Como ya mencionamos, el TET era un espacio de exploración artística ideal para las inquietudes de Jara; y *Antígona* una oportunidad.

Dos elementos fundamentales, el primero recogido del texto primigenio y el segundo de la adaptación brechtiana, son los que parecen caracterizar la propuesta de montaje: ritual y perspectiva social.

El ritual, elemento esencial para toda tragedia, se plasma, por supuesto, en la resonancia de los diálogos poéticos de los ancianos (Coro), que como un grupo de feligreses, canalizan el vértigo de la trama y se convierten en parada natural del mensaje entre Dios y los hombres (y viceversa). Por la división del Coro expuesta por Jara en el programa de mano, uno de hombres y otro de mujeres, y por la cantidad de personas incluidas en cada uno de estos grupos, es indudable la importancia del Coro en la propuesta. Pero la música, sin duda alguna, también aporta a esta ritualidad. El

pad en *do#*, funcionando como una suerte de mantra, o los tambores tribales de la segunda parte de la pieza dos, son una muestra de la esencia litúrgica del montaje. Por supuesto, también la emulación del coro de voces que, como hemos mencionado, recuerdan el canto eclesiástico.

La perspectiva social se hace evidente en la forma en la que se plasma el cuento. Al trabajar básicamente con el espacio vacío, al poner el peso de la obra en el actor, al neutralizar su vestuario librándolo de cualquier indumento insustancial, al romper la cuarta pared e involucrar al público, Jara está democratizando la voz. Esa mirada, ciertamente influida por las ideas teatrales de Meyerhold, Brecht, Grotowski y sobre todo The Living Theatre -que pocos años antes había también puesto en escena esta versión de Brecht-, se pliega a la tendencia teatral latinoamericana de finales de los sesentas e inicios de los setentas. La música de Garrido-Lecca, al construirse desde lo electrónico -y no desde la música académica-, al fusionarse con el plano sonoro onomatopéyico de los ruidos de las rejas o de la cadena, al darle peso y riqueza a las armonías de los coros sintetizados, acciona en la misma dirección.

Jara era músico y, como tal, podía entender perfectamente las bondades de la música incidental: ayudar a reforzar con ella una subtextualidad, así como contener el universo estético. La música de *Antígona*, refleja, simplemente por su naturaleza electrónica, aquella *deshumanización que nace del ejercicio de la violencia*; pero los timbres artificiales, metálicos, la marcha constante de la máquina, así como las agresivas irrupciones marcadas por el *crash* y los ruidos, son ya muestras irrefutables de un entorno hostil.

La primera parte de la segunda pieza, la de la voz femenina, representación evidente del lamento de Antígona, aunque dramática, es un páramo frente a todo el resto de la sonoridad. Voces y no ruidos. Momento de conversación entre Antígona y el Coro. Esta intimidad, sin embargo, se corta por el golpe de esa enorme disonancia de piano. La percusión vertiginosa es la base para una nueva forma de violencia; aquella representada por lo pronto, por los mordentes metálicos. En cuanto a la contención del universo estético, la propuesta es plenamente atmosférica; textural, a raíz de su riqueza tímbrica; cómplice de los elementos metálicos: reja y cadena; pero, sobre todo, excelente sostén, por su dinámica, tonalidades y colores, para el trabajo plástico y coreográfico del actor.

La música de esta obra también se construye desde la presencia de la muerte. El ataque galopante de la percusión, en el segundo momento de la pieza dos, tiene doble asidero: la necesidad pronta de que Creonte dé marcha atrás en su decisión, pues, de no ser así, Antígona morirá -y con ella Hemón y Eurídice-; y la descomposición del cuerpo de Polínices, que con el pasar de las horas, empieza a volverse carne para fieras. Por otro lado, el ruido que corta el ritmo de la agitada percusión de la pieza dos, se asemeja a un tiro certero, al mazazo que hace tambalear. El cuarto golpe, y los sucesivos, bien podrían ser la alusión a la reverberación del cuerpo ahorcado, los reflejos estériles del cuerpo que acaba de perder la vida. El inicio de la pieza tres, con marcha de timbales, es el llamamiento a un rito fúnebre, pero sobre todo la representación de los latidos de un corazón, que pocos segundos después, como gran metáfora de la obra, serán apagados por una nueva violencia.

De lo mencionado hasta aquí, podemos entender el extraordinario aporte de la música de Garrido-Lecca al *encuadre espacial* y al *encuadre temporal*.

Sobre el primero, decir que la pieza uno, la segunda mitad de la dos, y la pieza tres, remiten, sino a espacios blandos, públicos o abiertos, a extroversión: lugar para hacer demostraciones políticas, violentas o de dominación; por otro lado el inicio de la pieza dos es un espacio para la intimidad, para la confesión, para el grito de dolor orgánico e interno, para intentar el equilibrio emocional. El *hydraulis*, el xilófono, los platillos, el *keras* y los tambores, refuerzan la localización de la acción: Grecia está allí.

En cuanto al *encuadre temporal*, el *loop* que marca el *beat* en la primera pieza y la percusión tribal de la tercera, dan fe de la vertiginosa progresión dramática. Simbiosis del correr de la trama con la lucha por vivir: amalgama claramente expuesta en los timbales del inicio de la pieza tres (latidos, anunciación del rito fúnebre y reverberación simbólica de la trama contenidos en una sola expresión sonora).

4.4.2.2 Lectura fonológica. Ciertamente, Garrido-Lecca no fue pionero en la experimentación de la música electrónica en Latinoamérica. Fabio Gonzáles-Zuleta en Colombia ya venía a mediados de los sesenta, haciendo exploraciones y produciendo material -prueba de ello su *Ensayo Electrónico* (1965)-. Tampoco fue el primer músico académico peruano en trabajar con la música electrónica: no olvidemos que para ese entonces, César Bolaños ya tenía un vasto repertorio de obras de música concreta y electrónica iniciadas con *Intensidad y Altura* (1964), y Enrique Pinilla había hecho estudios de música electrónica en la Universidad de Columbia (1966-1967). Por otro

lado, el propio Bolaños había incursionado en la música incidental para teatro, componiendo piezas electroacústicas para las obras *Lutero* (1965) y *Las Paredes* (1966) y el mismo año en que se presentó *Antígona*, una discípula de Gonzáles-Zuleta, y extraordinaria compositora, Jacqueline Nova, hacía lo propio en Colombia con la obra *Julio César*.

Pero no olvidemos también que Garrido-Lecca tenía la intención de usar música concreta para la puesta de *La violación de Lucrecia*, mucho antes de que todo esto sucediera. Específicamente a mediados de los cincuenta, coincidiendo prácticamente con las primeras composiciones electrónicas para cine⁵. Tomemos en consideración además, que Garrido-Lecca ingresa al teatro como sonidista y que entendía perfectamente la figura del músico que compone, graba y además realiza labores de sonido, un músico multifacético que resuelve todas las partes del proceso músico-teatral (Farías, 2014, p. 70). Si en aquella oportunidad no lo hizo, fue porque, como hemos mencionado, no existían en Chile los suficientes recursos técnicos para ello.

Lo que sí es un hecho, es que Garrido-Lecca fue parte de una primera generación de músicos latinoamericanos, que entendió la vanguardia no solo desde la gramática musical formal, sino desde el inmenso abanico de posibilidades sonoras que podían venir con la tecnología. Y que aquellos sonidos nacidos de sintetizadores y *samplers*, aunados a su conocimiento teórico musical, bien podían ser herramientas para componer en diferentes ámbitos; uno de ellos, por supuesto, la música incidental para teatro.

En *Antígona*, Garrido-Lecca refuerza su visión sobre el arte, -descrita por Tello a propósito del análisis de la obra *Antaras* y consignado en el capítulo sobre el pensamiento musical durante este período-: **“lo que define a una obra no es qué sistema emplea sino qué dice con él”**; vale decir, **lejos de calificar una obra de arte por los medios que usa, hay que observar el fondo y la forma como un todo comunicativo; luego, “la obra de arte pone en tela de juicio los parámetros de apreciación establecido y sancionados como buenos por la historia”**: el acercamiento a la música electrónica puede ser criticada por compositores, maestros e intérpretes que sienten la necesidad de resguardar formas y actitudes para la academia y la música culta; finalmente **“confluencia entre tradición y modernidad”**: una obra que acoja el conocimiento clásico

⁵ Usamos como referencia la película *Planeta prohibido* de MGM (1956), primera película comercial en usar banda sonora íntegramente electrónica.

y, de paso, lo popular, pero que no le de la espalda a las nuevas exploraciones musicales.

La propuesta de Garrido-Lecca en esta pieza teatral, es, también, representativa de una ideología social más elaborada. Su mirada desde lo latinoamericano, y en ella lo andino como estructura ósea, había sido plasmada ya en trabajos compositivos previos. En *Antígona*, el gran parecido entre el *hydraulis* que da inicio a la obra y la *quena*, bien pueden ser un guiño a nuestros países y con ello sugerir que esta obra trata sobre nosotros.

Pero su acercamiento a Víctor Jara, no solo como un importante exponente de la Nueva canción, sino, y principalmente como hombre de teatro, le otorgan a Garrido-Lecca otra manera de expresar artísticamente su sentir político y social. La música incidental, en comunión con la escenografía y vestuario, debían estar no al servicio del director y la obra, sino al del ser humano, representado por un actor desprovisto de toda timidez o ampulosidad y por un público que, al ser envuelto por esa sonoridad, sintiese compromiso con su entorno; la música como posibilidad integradora y por qué no, si la entendemos como vehículo esencial para la catarsis, como posibilidad de sanación.

Esta nueva forma de entender el oficio, esta música que guarda como en *Antaras* “reminiscencias tímbricas de origen telúrico” (Tello, 2001:10), que se acopla democráticamente con cualquier otra sonoridad –por ejemplo, la mutación tímbrica del *pad* a la guitarra y voz de Víctor Jara en *Siete Estados* (1973)- parece haber sido la principal característica de los sucesivos trabajos de Garrido-Lecca como compositor de música incidental.

RASGOS DE IDENTIDAD DE CELSO GARRIDO-LECCA COMO COMPOSITOR DE MÚSICA INCIDENTAL PARA TEATRO.

A modo de conclusión

La identidad siempre está en proceso constructivo, no es estática ni coherente, no se corresponde mecánicamente con los estereotipos. Cada persona reacciona de manera creativa al resolver su vida, y al resolverse, elabora los contenidos asignados a partir de su experiencia, sus anhelos y sus deseos sobre sí misma. Más allá de las ideologías naturalistas y fosilizadoras, los cambios de identidad son una constante a lo largo de la vida. (Legarde, 2000: p.54)

Desde el momento en que hablamos de la construcción de una identidad, estamos asumiendo que existe un proceso que se va modulando de tiempo en tiempo y que aquello que llamamos identidad, no puede ser más que una fotografía de un instante determinado. Así mismo, pensar que aquí estamos dándole punto final al carácter de Celso Garrido-Lecca como compositor de música incidental para teatro, sería minimizar sus trabajos posteriores, que aunque pocos, siempre podrían aportar con nuevo material para la concepción de un constructo identitario.

Hemos preferido por ello, entender nuestras conclusiones como rasgos o tendencias que pueden *a posteriori* ser reelaboradas, pero que dan cuenta, sin duda alguna, de una manera particular de vincularse con este género musical y plantear desde ella un punto de vista personal. Con la idea de no aplanar esta circunstancia cambiante, y darle profundidad a los resultados, hemos decidido revisar la identidad a partir de dos miradas: una vertical, en donde exponemos rasgos evolutivos, y otra horizontal donde, como si se tratase de una radiografía, damos cuenta, a la fecha del último trabajo musical aquí analizado, de sus principales características como creador dentro del género.

Revisión vertical (evolución)

- El principal rasgo evolutivo de Garrido-Lecca como compositor de música incidental para teatro, es su cambio de perspectiva en tanto *para quién* componer. Su encuentro con Víctor Jara tiene mucho que ver en eso. Mientras en los cincuentas, entiende que la música incidental está al servicio del director y de la obra, en los sesentas resuelve que está principalmente al servicio de la humanidad que vive el hecho teatral: actores y

público. Supone con más claridad el compromiso de la música para con el grupo humano; la música debe animar movimientos o quietudes, y contener o desarrollar emociones; es decir, no solo tiene que contextualizar, sino, y más importante, vivir, respirar junto al actor y al espectador.

- Mientras los cincuenta le sirven para afianzar su técnica y explorar en torno a ella, por lo general a través de los movimientos de vanguardia, los sesentas, y sobre todo la segunda parte de la década, le sirven para plasmar en sus obras, un ideario social fundamentado en la latinoamericanidad pero principalmente en una visión progresista del universo. Su música incidental para teatro es un fiel reflejo de esta modulación en el tiempo.

Revisión horizontal (radiografía)

- Garrido-Lecca es, a finales de los sesenta, un compositor capaz de resolver, con igual sagacidad, encargos que exigen sistemas de composición clásica (*La fierecilla domada*- Armonía de las esferas), como aquellos susceptibles de ser abordados desde las vanguardias (*Un caso interesante* - Expresionismo, y *Antígona* - Música electrónica). Con ello da fe de su destreza para responder eficazmente a la necesidad de contextualizar una pieza teatral, representar estados emocionales o generar atmósferas. Esta efectividad se encuentra documentada en las críticas teatrales de las revistas de la época.

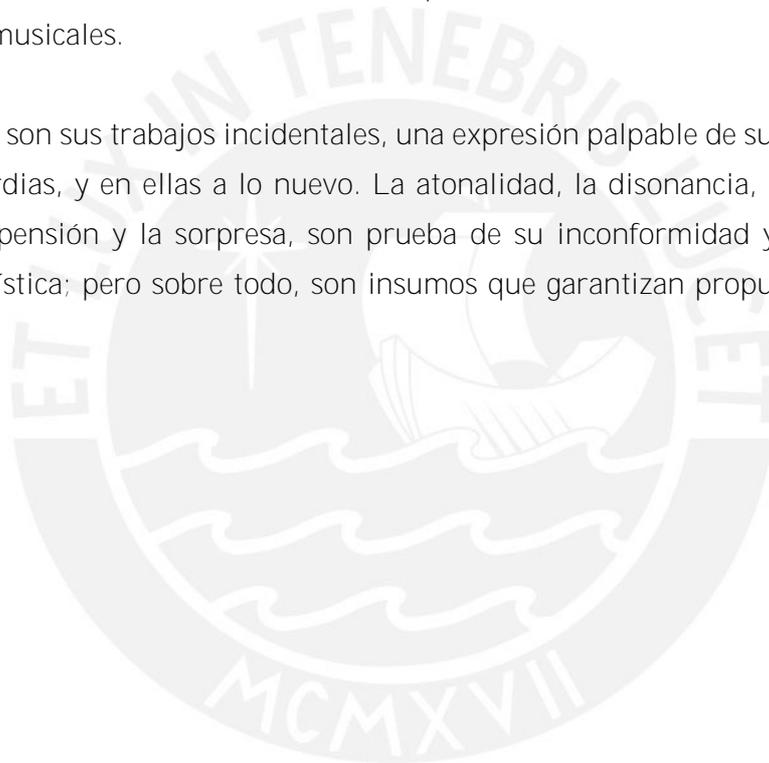
- Logra que su música incidental sea una extraña combinación de belleza y funcionalidad. Al decir que es una combinación extraña, nos remitimos a la visión de los compositores mencionados por Baston, que dan cuenta de que la música incidental para teatro debe ser discreta, minimalista y breve. Esto, a razón de que aquella no sea la protagonista sino más bien cómplice de la acción. Tal condición hace difícil reconocer y valorar cualquier pieza incidental. Sin embargo, escuchando la propuesta musical de Garrido-Lecca y entendiendo perfectamente su teatralidad, leyendo además las reseñas de los críticos que alaban su belleza **-y sosteniendo alguno, que el compositor “entiende mejor la obra que el director”-**, podemos constatar que se trata de un músico capaz de tener una voz propia –y bella-, sin que eso afecte la funcionalidad de su proyecto.

- Si hay algo por lo que resalta la música incidental para teatro de Garrido-Lecca, desde el punto de vista musical, es su riqueza tímbrica. Exploración que logra su máxima expresión al dar con la música electrónica. Pianos, conjunto de cuerdas, maderas, percusiones, *crash*, emulaciones de voces corales, ruidos y *loops*, son la prueba de su

enorme imaginario tímbrico. Además, con ello, logra salir del ensimismamiento musical, la repetición o el agotamiento y generar más bien una variada gama de paisajes sonoros.

- La irrupción violenta como mecanismo para la generación de tensiones, es también un rasgo fundamental. Algo que arremete y por consecuencia, algo que calla. Esto se puede notar con claridad en los trabajos para *Un caso interesante* y *Antígona*. Se trata de música que lleva drama en sí misma, y que está basada, de allí la empatía del compositor con las obras de Szyslo, en el intento por someter y en la lucha por no ser sometido -conflicto medular en la historia de los pueblos latinoamericanos-. La muerte como resolución de esa lucha, está también expresada en los momentos finales de estos dos trabajos musicales.

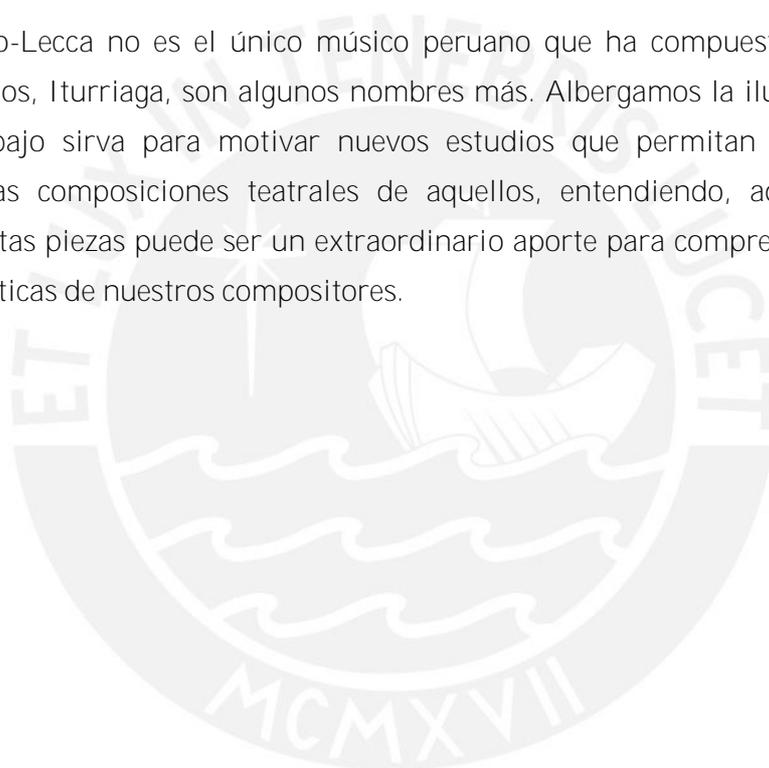
- Finalmente, son sus trabajos incidentales, una expresión palpable de su atenta mirada a las vanguardias, y en ellas a lo nuevo. La atonalidad, la disonancia, las texturas, el metal, la suspensión y la sorpresa, son prueba de su inconformidad y necesidad de mutación artística; pero sobre todo, son insumos que garantizan propuestas frescas e innovadoras.



EPÍLOGO

Hemos intentado dar una mirada rigurosa al trabajo de Celso Garrido-Lecca como exponente de un género musical que, sabemos, ha sido poco estudiado. Las creaciones de más de diez proyectos de música incidental por parte de nuestro compositor, han sido razón suficiente para abocarnos a la tarea. Lo que hemos encontrado, en compensación, es un artista peruano que con creatividad, sensibilidad y técnica ha sabido responder a las exigencias propias de esta música funcional, entregando un material de indudable belleza.

Celso Garrido-Lecca no es el único músico peruano que ha compuesto para teatro. Pinilla, Bolaños, Iturriaga, son algunos nombres más. Albergamos la ilusión de que el presente trabajo sirva para motivar nuevos estudios que permitan sistematizar y resguardar las composiciones teatrales de aquellos, entendiendo, además, que el análisis de estas piezas puede ser un extraordinario aporte para comprender mejor las esencias artísticas de nuestros compositores.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS Y ARTÍCULOS

- Antón, S. (2001). La música electrónica. Siglo XX: influencia en el desarrollo tecnológico en la creación musical. *Huellas*. n.1., 86-89.
- Amrani, S. (2006). Un caso clínico (1953), Un cas interessant (1955) De Dino Buzzati a Albert Camus. *Chroniques Italiennes* n.10. Serie Web.
- Baston, K. (2008). *Scoring Performance: the function of music in contemporary theatre and circus*. A thesis submitted for the degree of doctor of philosophy. La Trobe University, Australia.
- Beard, D. & Gloag, K. (2005). *Musicology. The key concepts*. USA. Roudlege.
- Benedict, R. (2012). *Music in theatre: developing a theatrical musicology*. Adaptación del capítulo 2 de su tesis: Music for plays. Musicology and theatrical Circumstance. University of Sidney, Australia.
- Bertacchini, R. (1963). *Letterarura italiana. I contemporanei*, II. Italia. Marzorati.
- Bloom, H. (1998). *Shakespeare. La invención de lo humano*. USA. Colección Argumentos. Anagrama.
- Brecht, B. (2015). *Antígona*. España. Editorial digital Titivillus.
- Buzatti, D. (2014). *Un caso clínico*. España. Editorial Renacimiento.
- Calle, I. (2015). *La música en el teatro de Shakespeare. Un estudio holístico del concepto en sus principales obras dramáticas*. España. Cuadernos de Bellas Artes/45. Colección Música.
- Camus, C. (2013). *Un cas intéressant*. Francia. Editorial Folio.
- Carrillo, C. (2008). *La música incidental en el teatro español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, España.
- Cazurra, A. (2018). *El Renacimiento musical*. Universitat Oberta de Catalunya, España.

- Farías, M. (2014). *Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Chile. Editorial Cuarto Propio.
- Franceschina, J. (2018). *Incidental and Dance Music in the American Theatre from 1786 to 1923: Volume 1, Introduction and Chronology*. USA. Bearmanor Media.
- Garfias, R. (2004). *Music: The cultural context*. Japón. National Museum of Ethnology.
- González, A. (2006). *Expresionismo musical y teoría crítica como ruptura ante el orden existente*. Memoria para optar al grado de doctor. Facultad de Filosofía. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Edgecombe, R. (1993). Melophrasis: Defining a distinctive genre of literatura/music dialogue. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Vol.26. n.4., 1-20.
- Ippolito, P. (1998). *Albert Camus: "Un cas interessant"*. Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Francia.
- Kramer, L. (2016). *The thought of music*. USA. University of California Press.
- Larraín, J. (2003). El concepto de identidad. *Famecos*. n. 21., 30-42.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Legarde, M. (2000). *Claves feministas para la mejora de la autoestima*. España. Horas y horas.
- Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. España. Cendeac. Paso de gato.
- León, W. (2014). *Indagaciones y aportes de la Agrupación Espacio a la cultura peruana*. Perú. Instituto de investigación de Patrimonio Cultural. Universidad Ricardo Palma.
- Lutzu, M. (2018). Representing performance in ethnomusicological studies. *El oído pensante*. Vol 4. n.1, 1-37.
- Martí, J. (2002). Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión. *TRANS- Revista transcultural de música*, n.6. (artículo 234).

- Martinez-Peñuela, A. (2000). Un caso clínico: el destino del hombre en Dino Buzzati. *Cuadernos de Filología italiana*. Número extraordinario, 773-783.
- Miranda, R. & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. México. Dirección General del Archivo Histórico Diplomático. Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Müller, H. (1956). Crítica de Arte. *Anales de la Universidad de Chile*. n.102.,169-170.
- Nielsen, E. (2018). **“Noises, sounds and sweet airs”**: *Music and distraction in Shakespeare’s play*. A senior essay submitted to the Faculty of the división of english and comparative literature in candidacy for the degree of bachelor of arts. Columbia, University in the city of New York, USA.
- Niño, N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*. Año LXIX, enero-junio 2015. n. 223., 21-46.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. España. Ediciones Paidós Ibérica.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. Tesis doctoral. Universidad de Helsinki, Finlandia.
- Pinilla, E. (1985). La música en el siglo XX. *La música en el Perú*. Lima, Perú. Patronato Popular y Porvenir pro música clásica. 125-213.
- Roads, C. (2015). *Composing Electronic music. A new Aesthetic*. USA. Oxford University Press.
- Roesnerm D./ Rebstock, M. (2012). *Composed Theatre*. USA. University of Chicago press.
- Romero, R, (2003). Nacionalismos y anti indigenismos: Rodolfo Holzmann y sus aportes a una música peruana. *Hueso húmero* n. 43., 77-98.
- Sadie, S. (2009). *Guía Akal de música*. España. Ediciones Akal.
- Sepúlveda, G. (2001). *Victor Jara: Hombre de teatro*. Santiago de Chile. Editorial Sudamericana.

- Shakespeare, W. (2018). *La fierecilla domada*. España. Biblioteca digital abierta.
- Sófocles (2001). *Antígona*. Chile. Pehuén Editores.
- Stanislavski, K. (1954). *La preparación del actor*. Buenos Aires, Argentina. Psique.
- Steiner, G. (1987). *Antígonas*. España. Gedisa.
- Suárez, J. (2012). *Tema 29: La música instrumental en el Renacimiento*. España. Editorial MAD.
- Tello, A. (2001). Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical chilena* n.196., 7-36.

PÁGINAS WEB

- Aliaga, G. (2019). El diccionario de la música electrónica. *Enterticket*.
<https://blog.enterticket.es/articulo/diccionario-musica-electronica>
- Calderón, J. (2019). La Antígona de Bertolt Brecht o la violencia ideológica. *La biblioteca flotante*. Labibliotecaflotante.wordpress.com/2019/12/22/la-antigona-de-bertolt-brecht.
- Conti, C. (2016). Shakespeare y la música. *Tempo*.
<http://revistatempo.co/musica-temprana/1106/>
- Russell, A. (s.f) The last glossary you ´ll never need. *Electronic music production*.
<https://www.edmprod.com/electronic-music-production-glossary/Synopsis>
The Taming of the Shrew. (s.f) Recuperado de
http://www.shakespearetheatre.org/_pdf/first_folio/folio_shrew_article.pdf
- La fierecilla domada. *Biblioteca Nacional de Chile*.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78232.html>

CATÁLOGOS

- Catálogos de la obras musicales de Celso-Garrido Lecca. En *Revista Musical chilena*. n.196, jul 2001.

Imágenes de la Universidad de Chile: Teatro Nacional chileno. Ediciones de la Universidad de Chile, 1977.

ENTREVISTAS

Garrido-Lecca, C. (2002). *La música como existencia real. Celso Garrido-Lecca/Entrevistado por Marino Martínez.* Revista Lienzo (023) 87-105

Garrido Lecca, C. (2007) *Celso Garrido-Lecca (1926). “La música culta no tiene ya ninguna vigencia en el mundo”/Entrevistado por Romina De la Sotta.* Radio Beethoven. 5-14

Garrido Lecca, C. (2013) *Entrevista personal/Realizada por Martín Farías.* Santiago-Lima.

Garrido-Lecca, G. (2020). *Entrevista personal/Realizada por Mateo Chiarella.* Lima-México.

REVISTAS

Ecran (1955). n.1289. Chile.

Ecran (1956). n.1316. Chile.

Ecran (1958). n.1453. Chile.

PROGRAMA DE MANO

Programa de mano Antígona. Año: 1969. Fuente: Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

REFERENCIAS FONOGRAFICAS

Garrido-Lecca, C. (1956) *Música de la obra Un caso interesante*. Fonoteca personal del compositor.

Garrido-Lecca, C. (1958) *Música de la obra La Fiercilla domada*. Fonoteca personal del compositor.

Garrido-Lecca, C. (1969) *Música de la obra Antígona*. Fonoteca personal del compositor.

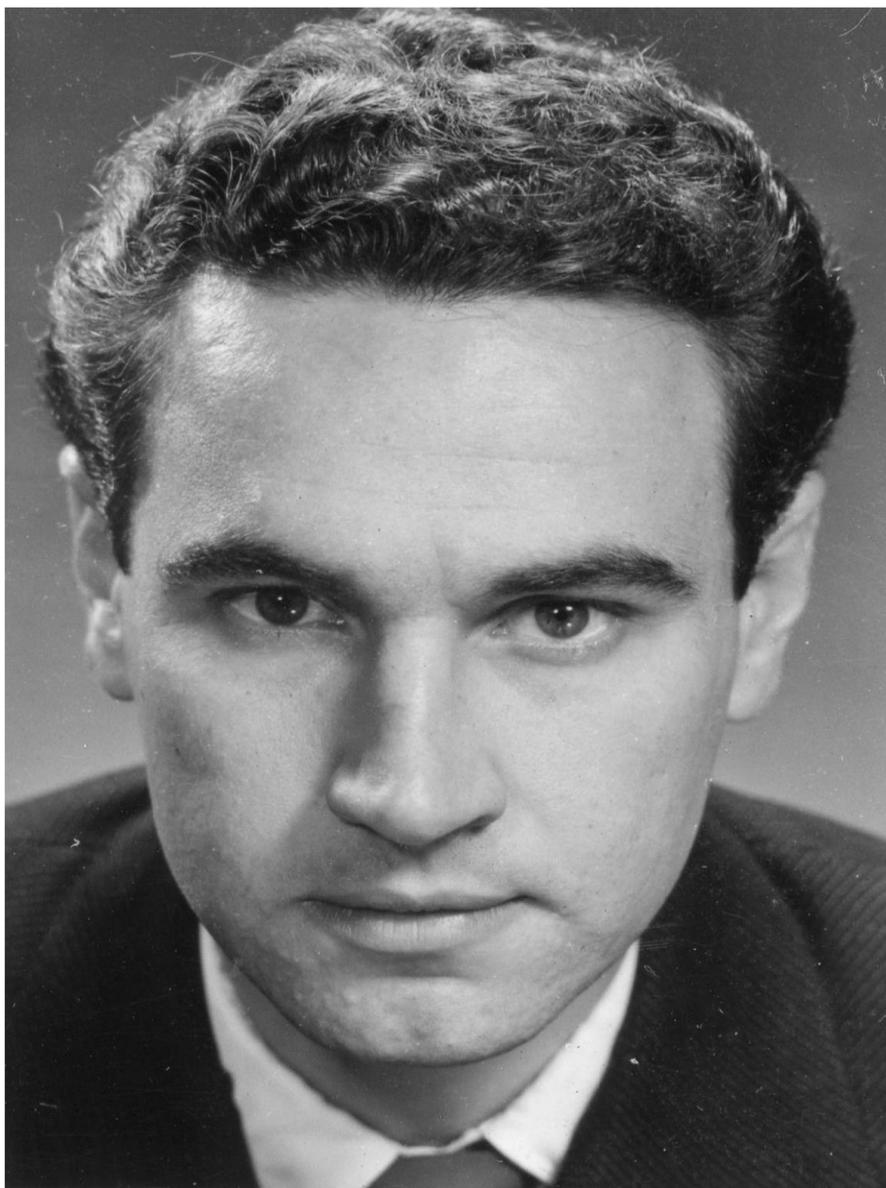
Garrido-Lecca, C y Jara, V. (1970-1972) *Música de la pieza coreográfica Los Siete Estados*. Fonoteca personal del compositor.



ANEXOS

MATERIAL FOTOGRÁFICO

FOTO 1



C5-10-2: *Retrato del compositor Celso Garrido*. Autor imagen original: René Combeau.
Descripción de la imagen: Fotografía B/N, 4x6. Fuente: Programa de Investigación y Archivos
de la Escena Teatral UC.

ESTA ES UNA COLABORACIÓN DEL
PROGRAMA DE INVESTIGACION Y ARCHIVOS DE LA
ESCENA TEATRAL
ESCUELA DE TEATRO
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FOTO 2



U2-81-1: *Antígona*, de Sófocles en versión de Bertolt Brecht. Dirección: Víctor Jara. Compañía: TET (Taller de Experimentación Teatral del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Espacio Teatral: Sala Camilo Henríquez. Año: 1969. Descripción de la imagen: Momento de la obra. En escena: Jaime Azócar (Hombre del coro) y Violeta Vidaurre (Medium). Autor de la imagen: Patricio Guzmán. Fuente: Teatro de la Universidad Católica de Chile.

ESTA ES UNA COLABORACIÓN DEL
PROGRAMA DE INVESTIGACION Y ARCHIVOS DE LA
ESCENA TEATRAL
ESCUELA DE TEATRO
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE