

ENCANTADORES DE SERPIENTES

MÚSICOS DE TEATRO EN CHILE 1988-2011



Martín Farías Zúñiga

EDITORIAL CUARTO PROPIO

MARTÍN FARIÁS ZÚÑIGA

ENCANTADORES DE SERPIENTES

Músicos de teatro en Chile 1988-2011



EDITORIAL
CUARTOPROPIO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1	
Los grupos	23
Gran Circo Teatro	33
Teatro del Silencio	35
La Patogallina	37
Teatro Mendicantes	40
Tryo Teatro Banda	49
La Patriótico Interesante	49
CAPÍTULO 2	
Solistas	57
Patricio Solovera	58
Juan Carlos Zagal	62
Andreas Bodenhofer	73
Miguel Miranda	82
Alejandro Miranda	85
Jorge Martínez	85
Jorge Aliaga	85
CAPÍTULO 3	
El trabajo músico-teatral	95
Ser músico de teatro no es fácil	96
Propuestas e ideas	98
Reflexiones finales	100
El disco. Músicos de teatro en Chile, 1988-2011	103
IMÁGENES	119
BIBLIOGRAFÍA	139

Encantadores de serpientes
Músicos de teatro en Chile
1988-2011

© MARTÍN FARÍAS

Inscripción N° 220.959
I.S.B.N. 978-956-260-000-0

© Editorial Cuarto Propio
Valenzuela Castillo 990, Providencia, Santiago
Fono/Fax: (56-2) 3792 6520
Web: www.cuartopropio.cl

Producción general y diseño: Rosana Espino
Edición: Paloma Bravo
Impresión: Salesianos Impresores S.A.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª edición, septiembre de 2012

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

Para Tamara, Jaime y Ernesto, mis hermanos

INTRODUCCIÓN

“Si la música actúa sobre las serpientes no es porque les transmita nociones espirituales, sino porque las serpientes son largas, porque se enroscan sobre la tierra, porque sus cuerpos tocan casi en su totalidad la tierra y las vibraciones musicales que se comunican llegan a sus cuerpos como un masaje muy sutil y prolongado. Bien, propongo actuar con los espectadores como si fueran serpientes a las que se encanta y a las que se hace llegar, por medio del organismo, a las nociones más sutiles”.

Antonin Artaud

Encantadores de serpientes. Músicos de teatro en Chile, 1988-2011, recoge la propuesta planteada por Antonin Artaud hace más de 70 años y que pareciera haber sido rescatada por los músicos de teatro desde sus distintas formas de trabajo y particularidades. Llevar en un viaje a los espectadores y provocar en ellos sensaciones más allá de lo racional parece ser el fin último de todos estos creadores.

Hablar de la música en el teatro es hablar de una frontera, un espacio común entre estas dos artes, una intersección incómoda de la que ninguna de las partes quisiera hacerse cargo porque no es lo suficientemente propia pero de ningún modo es ajena. Desde el mundo del teatro la música es vista en general como uno más de los decorados que contribuye a la escena. No aparece en la lista de elementos imprescindibles para que exista el teatro. Desde el mundo de la música el trabajo músico-teatral es muchas veces visto como una labor menor, como una simple opción laboral. Sin embargo, año a año, aparecen en la cartelera teatral, montajes en los que participan músicos de diversos modos: en algunos casos interpretando música en vivo, en otros mediante grabaciones, incluso en el diseño, mezcla y manipulación digital de grabaciones ya existentes. En este sentido es importante precisar que aunque no podemos afirmar que

existe música en todas las obras de teatro en Chile, la presencia de músicos resulta notoria en el trabajo de la mayoría de los directores y compañías en los últimos 25 años.

En Octubre del año 2004, gracias a la invitación del actor y director Roberto Poblete, comencé a trabajar en la creación musical para espectáculos teatrales. Al poco tiempo de buscar información noté que no existían trabajos teóricos, investigaciones ni bibliografía de ningún tipo sobre este tema a excepción de un par de artículos muy puntuales. Así entonces, el año 2007, luego de egresar de la carrera de Licenciatura y Pedagogía en Educación Musical, decidí realizar mi memoria de título acerca de la presencia de la música en el teatro. Dicho trabajo, elaborado fundamentalmente a partir de entrevistas a músicos dedicados al teatro se presentaba como una primera aproximación teórica a la presencia de la música en espectáculos teatrales de Chile. Más adelante, ingreso al Magister en Artes con mención en Musicología en la Universidad de Chile con la inquietud de obtener algunos conocimientos sobre investigación musical y aplicarlos al tema de estudio.

Finalmente en 2011 presento mi tesis en la que busco generar una propuesta de análisis de la música al interior de los espectáculos teatrales a través del concepto de intertextualidad, conectando así los elementos musicales, escénicos y su relación con el contexto socio-cultural en que estas prácticas son producidas. Para esto tomo como caso de estudio la obra *La madre del cordero* del director Carlos Huaico, basada en los poemas de Tito Fernández, que fue estrenada en octubre de 2008.

Gracias al financiamiento del Fondo de la Música, tengo la oportunidad de realizar la presente publicación recogiendo y profundizando los elementos desarrollados en las investigaciones anteriores. El título del proyecto en un comienzo era *Música en el teatro chileno*, sin embargo con el correr de la investigación el foco se fue centrando en los músicos: Quiénes son, cuándo comenzaron, cómo desarrollan su trabajo, cuáles son sus ideas al respecto etc. De algún modo esas preguntas son un retorno a las primeras inquietudes de

2004 y mis ganas de conocer las experiencias de las personas que se dedicaban a esta actividad. Es por eso que el presente texto busca dar cuenta del oficio del músico de teatro, con sus características y particularidades, para lo cual se ha utilizado la entrevista como herramienta principal. En función de dar un marco al trabajo, al momento de elaborar el proyecto de investigación decidí considerar como hito inicial de este estudio, el estreno de *La Negra Ester*, ocurrido el 9 de diciembre de 1988 en Puente alto. Considero que este espectáculo marca un precedente importante para la historia del teatro chileno y en particular para la labor músico-teatral en Chile. A lo largo de esta investigación esa noción se fue enriqueciendo con otros elementos e hitos que serán detallados más adelante.

Al intentar elaborar un discurso sobre un fenómeno tan poco estudiado las ganas son de abordarlo todo, de observar desde cada ángulo posible, desarrollar todas y cada una de las ideas que han aparecido durante estos años de investigación. Cuesta encontrar un lugar por donde empezar y pese a haber realizado trabajos previos, sigo sintiéndome como en una primera aproximación.

Como ya he mencionado, la utilización de la entrevista se estableció como fuente principal. La escasez de información al respecto tanto en prensa como en estudios y la intención de conocer de primera fuente las particularidades de esta actividad me llevan a ubicar en primer plano el testimonio de los cultores. De alguna manera este ensayo profundiza lo desarrollado en esa memoria con claridades que en 2007 no tenía y marca un camino que se recorre en zig-zag a partir de dos ejes: una investigación panorámica del trabajo músico-teatral y el estudio de casos específicos.

A fin de organizar de la mejor manera posible el material recopilado he dividido este ensayo de la siguiente manera. En un primer capítulo se elabora una reseña de la actividad de los músicos que integran grupos. El segundo capítulo da cuenta de quienes trabajan en forma individual. Luego se establece un pequeño diálogo entre las ideas propuestas por los entrevistados en relación al trabajo

músico-teatral analizando ciertos puntos de encuentro. Finalmente se plantean algunas reflexiones sobre la investigación.

los Grupos

“El músico de teatro, sobre todo en vivo,
es un tipo de músico curioso,
que tiene cierta habilidad para tocar, cierta creatividad,
que le gusta el teatro, que le gusta la itinerancia, el movimiento”.

FRANCISCO SÁNCHEZ

“El instinto natural de cada uno de nosotros, amar el teatro,
porque se nota al tiro cuando un músico no está ni ahí con el teatro.
No pescan la escena que al final es lo importante”.

BÁRBARA LÓPEZ

“Creemos que ser músico de teatro debería ser una ramita aparte dentro de la
música. Es un trabajo súper serio, muy profundo.
De pronto no eres tan buen músico en términos clásicos
pero tienes otros elementos que tienen que ver con la emoción,
con la sensibilidad”.

ALEJANDRA MUÑOZ

CAPÍTULO I

Los grupos

La actividad musical en los grupos se ha caracterizado por ser interpretada en vivo. Bandas de tres o más integrantes que participan en cada función no solo con diversos instrumentos sino también con un vestuario, una actitud, en algunos casos con un personaje. Los grupos más nuevos reconocen una influencia de los más antiguos pero han sabido darle un sello propio a su trabajo generando una continuidad muy interesante.

Uno de los aspectos más relevantes que instalan estos grupos es la necesidad de poner en diálogo, a un mismo nivel de importancia, las disciplinas teatral y musical. Ya no basta con utilizar la música en un rol secundario que se limite a seguir la acción sino que las artes comienzan a dialogar. En esta forma de trabajo el actor se ve necesariamente permeado por la actividad musical. Muchas veces las músicas son compuestas en paralelo a la improvisación del actor, en algunos casos los músicos componen algo y sobre ese material musical el actor crea sus movimientos. Hay espectáculos donde se opta por el canto y su musicalidad en lugar de la palabra o casos donde la palabra está totalmente ausente y la música en conjunto con el movimiento del actor asumen su rol.

Por otro lado para los músicos el hecho de involucrarse en la forma de trabajo del teatro también implica un esfuerzo. Ellos tienen que estar ahí, participando de los ensayos y entrar en la dinámica del trabajo teatral que muchas veces difiere de la práctica netamente musical. Al momento de presentar el espectáculo hay que reaccionar ante cualquier imprevisto, modificar en el momento la interpretación dependiendo de la escena. La música está viva porque ocurre de manera simultánea al trabajo del actor. En ese sentido

la música en vivo pareciera estar más conectada con la naturaleza del teatro en la que el actor está presente.

Podemos afirmar que estos grupos han cuestionado los límites de la música en la escena proponiendo nuevas visiones, haciendo interactuar a músicos y actores para lograr una creación con características renovadoras obligándonos a mirar el fenómeno musical en el teatro desde una perspectiva más amplia e integradora.

GRAN CIRCO TEATRO

A pocos días del plebiscito del 5 de octubre de 1988, un grupo de artistas se reunieron en un galpón perteneciente a la familia del músico Jorge Lobos, en la comuna de Independencia, para dar forma a lo que sería la compañía *Gran Circo Teatro*. Desde un par de años antes, Jorge estudiaba trompeta en el Conservatorio. Allí fue donde conoció a Guillermo “Cuti” Aste que estudiaba Licenciatura en Música en la misma facultad. Juntos participaban en la compañía *Teatro Provisorio* bajo la dirección de Horacio Videla. Según recuerda Jorge “En ese quehacer musical teatral montábamos espectáculos, los vendíamos al centro cultural de Las Condes, el flaco Horacio siempre se movía. Trabajábamos hartos, éramos trabajólicos en esa época, siendo muy cabros chicos. Estudiábamos y para tener lucas hacíamos música para teatro. Para nosotros era súper nuevo”. Sobre esos trabajos Cuti recuerda: “Encontramos un cuento folklórico vietnamita que se llamaba *El rey de los Pájaros*. Hicimos un montaje de unos 20 minutos y lo mostramos en el Parque Forestal, en Bustamante, en la Plaza de Armas arrancando de los pacos en algunos casos. Nos fue bien con eso. En diciembre del 86”.

En el año 1988, el actor y director Andrés Pérez estaba trabajando junto a la compañía *Théâtre du Soleil* en Francia, bajo la dirección de Ariane Mnouchkine, interpretando a Ghandi en la obra *L'Indiade*, pero en un momento de vacaciones viajó a Chile y convocó a amigos de distintos grupos, entre los cuales estaba *Teatro Provisorio*, para formar la compañía *Gran Circo Teatro* y montar *La Negra Ester*. Refiriéndose a Pérez, Jorge comenta: “Tenía dos meses de vacaciones con el *Soleil* y nosotros en un mes y doce días montamos. No había tiempo, teníamos que hacerlo rápido para poder tener por lo menos dos, tres semanas de rodaje de la obra porque el director se iba”.

Por esos días *Teatro Provisorio* viajó a Concepción a impartir un taller donde conocen al músico Álvaro Henríquez y lo invitan a participar del nuevo proyecto, quedando conformada *La Regia Orquesta*, nombre con el que bautizan al trío que interpreta la música de *La Negra Ester*.

Una vez conformado el elenco completo, comenzaron los ensayos. Eran jornadas muy extensas para lograr montar la obra en el tiempo necesario. “Es que hicimos una obra que dura tres horas en un mes y doce días entonces ensayábamos once, doce horas diarias a veces y después nos íbamos al 777¹ y nos quedábamos tres horas más”, cuenta Cuti. Los ensayos eran en lo que hoy es la Sala Agustín Siré de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En ese tiempo era un galpón abandonado.

La Negra Ester se basa en las décimas escritas por Roberto Parra donde narra su amor por una prostituta en el puerto de San Antonio en los años 40. El referente musical concreto era el propio Parra. Álvaro Henríquez recuerda que Andrés Pérez le dijo: “–Hoy vas a conocer a Don Roberto, tú eres el guitarrista y tienes que conocerlo para que aprendas a tocar los estilos que necesito en la obra, él es el hombre– y era, por supuesto”. En un comienzo la tarea de los músicos fue doble, por una parte en los ensayos y por otra reunirse con Roberto Parra que les enseñaba sus canciones y el repertorio de la época.

Parra les mostraba boleros, tangos, jazz guachaca. Este último creado por él mismo, surge de su necesidad de interpretar fox-trot, ritmo que estaba siendo muy solicitado en los cabarets y circos donde trabajaba como músico en las décadas del 40 y 50. Respecto a la elección de instrumentos, Cuti señala: “Sabíamos que necesitábamos guitarras acústicas y acordeón. Guitarra acústica teníamos una al menos, alguien prestó otra, Boris Quercia tenía el acordeón de su abuelo y lo trajo. El Tío Roberto nos sugería el clarinete, muy

¹ Era un bar ubicado en Alameda 777 muy frecuentado por artistas desde 1988 cuando comenzó a funcionar. Fue demolido en marzo de 2011 para construir una multitienda.

propio de los años 40. No encontré clarinete pero me compré un saxo soprano”. Luego realizaron un pauteo de los géneros que interpretarían: cueca, tango, bolero, charleston, jazz guachaca.

La música de la obra está constituida por tres grandes partes: La primera es el repertorio de Roberto Parra que los músicos fueron aprendiendo en reuniones que tuvieron con él en la casa de su hermano Nicanor. Por otro lado la incorporación de canciones que los integrantes del elenco conocían y finalmente las creaciones de los mismos músicos para las escenas.

Sobre esta última forma Cuti explica: “Componíamos durante los ensayos, mientras los actores iban creando las escenas nosotros estábamos componiendo ahí mismo, entonces el Andrés Pérez nos decía: –Está bien pero quizás no es la emoción correcta– o decía –Si, es muy bonita música pero no es la apropiada para la escena–. Otras veces nosotros le achuntábamos altiro”. Jorge también recuerda la forma de trabajo en los ensayos: “Nosotros presentábamos las propuestas musicales, los actores con su personaje decían –Yo lo veo con este ritmo, con este pulso, probemos por acá–. Y cuando al director se le hacía evidente, quedaba”.

En relación a la guía ejercida por Pérez en su rol de director, Cuti comenta: “El Andrés nos decía: –Ya, toquen– y nosotros teníamos que saber, leyendo el texto, mas menos cual era la emoción de la escena. Ahí nos íbamos poniendo de acuerdo. Andrés nos decía cosas y nosotros buscábamos algún arpegio o algo. Él nos decía sí o no y nos iba guiando”. Cuti asumió la dirección musical y se comunicaba con Pérez. “Como éramos tres, Cuti mantenía la dirección pero todos trabajábamos con propuestas. Yo me hacía cargo de los pulsos: Trompeta y percusión, Guillermo: acordeón, saxo, segundas guitarras, Álvaro a cargo de las cuerdas. Pulso, melodía y armonía”, comenta Jorge. “Era todo muy vertiginoso. Había muchas cosas que nosotros las conversábamos con el tío Roberto sobre los estilos, los instrumentos y todo eso pero luego en los ensayos había que reaccionar rápidamente”, agrega Cuti. El director iba solicitando melodías y los músicos debían estar muy atentos para proponer incorporando los referentes y conjugándolos con sus propias capacidades e ideas.

Sobre las composiciones que fueron apareciendo en los ensayos, Cuti recuerda: “Partimos bastante esquemáticamente al comienzo haciendo temas musicales para las coreografías del primer acto, pero ya entrando al final del primer acto y sobre todo en el segundo acto la música se vuelve más incidental. Una música que va acompañando la escena no necesariamente con una melodía, sino que más bien pensando que la melodía es la voz del actor”.

La participación de los actores también fue importante en el plano musical, ellos sugerían, proponían canciones. Cuti lo recuerda como un trabajo muy colectivo: “Eran cosas que cada uno se sabía. Por ejemplo creo que *La mar estaba serena* la propuso la Ximena Rivas, *La Japonesa* es una canción que se conocía la María Izquierdo, *El fondo de oro* era una cueca que yo cantaba cuando hueveábamos en fiestas, cumpleaños. Andrés me dice: –Canta una cueca– Yo no sabía ninguna puta cueca y justo coincidía que tenía que ser picarona porque las hermanas habían cantado ya el *Zapatero Celoso* entonces los músicos del prostíbulo teníamos que demostrar que también nos sabíamos canciones picaronas y yo me sabía esa cueca”. Esta última idea resulta importante pues los músicos asumen el rol de músicos del prostíbulo al interior de la obra quedando dramáticamente justificada su participación en la escena.

En ese vértigo fueron apareciendo las melodías de la obra. “El Andrés me decía: –Toquen una melodía melancólica para esta parte porque aquí ya se acaba la fiesta, las prostitutas se empiezan a sacar la ropa y se van con los clientes a dormir–. Y no sé por qué se me ocurrió tocar *La vie en Rose*. Me imaginé que en esa época podría haber estado de moda, en los años 50 tal vez, 40. Quizás hay errores históricos”, recuerda Cuti en lo que parece ser una forma de trabajo con la música que no se preocupa tanto si las melodías citadas corresponden al contexto histórico determinado, o están interpretadas tal cual como en sus versiones originales sino que más bien buscan evocar ciertas sensaciones en el espectador. “Muchas veces hubo que reaccionar rápidamente. Por ejemplo, la canción *Que lejos estoy del suelo* nosotros le cambiamos la letra pero no porque se nos antojara sino porque nadie se la sabía. No era como ahora que tú vas a

internet y buscas la canción. En ese momento dónde la encontrabas. Tendríamos que haber ido a buscar a archivos o a una radio”. Aparecen así en la música de la obra diferencias armónicas, melódicas, cambios de letra que le dan un color propio al espectáculo. “Años más tarde cuando nos dimos cuenta del error, no lo quisimos corregir porque la obra era esa, era producto de esas circunstancias. La canción original es así pero nosotros hicimos una versión y en esa versión hay cambios que surgieron por error, por ignorancia, por la espontaneidad o la necesidad de la obra y no quisimos corregirlo”, complementa Cuti.

El ámbito sonoro en el montaje no se limitaba a canciones sino que muchas veces recurría a sonidos, ruidos para recrear y ambientar situaciones. Por ejemplo cuando en la obra se relata el terremoto de Chillán los músicos hacen trinos con sus guitarras simulando el sonido del sismo o en una escena en la playa, imitando los ruidos del mar. “El Andrés decía: –El sonido del mar–, yo estaba ahí con un saxo en la mano y qué querían que hiciera. Había unas latas botadas afuera, las fui a buscar entonces hice el sonido del viento con la lata. Después el Andrés me decía: –Gaviota– y como yo estaba aprendiendo a tocar el saxo, de repente me piteaba la boquilla, estaba tocando y me pegaba unos pitazos sin que yo quisiera. Le saqué la boquilla al saxo y empecé. Era lo más parecido a una gaviota”, recuerda Cuti.

La Negra Ester fue estrenada el 9 de diciembre de 1988. “Estrenamos en Puente Alto porque no nos dieron permiso acá en Santiago”, aclara Jorge. Sobre los días posteriores al estreno, Cuti comenta: “Mientras los actores se maquillaban y se vestían nosotros aprovechábamos de repasar las músicas porque en un comienzo, sobre todo el primer mes después del estreno, la música estaba bien verde. Nosotros nos equivocábamos harto y desafinábamos bastante también, entonces necesitábamos ensayar mucho más para apretar este asunto”. Al poco tiempo del estreno, graban la música de la obra en los estudios Konstantinopla de Carlos Cabezas para comercializarla en formato casete en las funciones. Esta grabación sería remasterizada por Sony el año 2001.

La Negra Ester ha continuado sus presentaciones hasta la actualidad, sin embargo la participación de estos músicos en otros montajes de la compañía fue más bien intermitente. Álvaro Henríquez se retiró al poco tiempo para dedicarse de lleno a su grupo *Los Tres*. Jorge y Cuti participaron del montaje *Época 70, Allende*, estrenado en 1990. En relación a este montaje Jorge recuerda: “Cuti se encargaba de la cosa armónica, tenía un piano y yo tenía puras latas, tablas. Era una huevada muy entretenida porque entre los dos armábamos la banda completa. No la grabamos nunca. Es una obra que se dio en Chile muy poco y en el extranjero la dimos mucho porque era muy fresca la historia aún”.

En enero de 1992 estrenan dos obras de William Shakespeare; *Noche de reyes* y *Ricardo II*. Como músicos participan Emmanuel Becerra, Martín Oyarzún, Marco Garrido y Jorge Lobos. Ese mismo año Jorge viaja a Francia a trabajar en el *Théâtre du Soleil* donde permanece un par de años. Por su parte Cuti, junto con reemplazar a Jorge en las obras de Shakespeare, realiza la dirección musical de *Popol Vuh*, estrenada en 1992 junto a Becerra, Garrido y Oyarzún nuevamente, a estos se suma Javiera Parra. De este montaje Cuti recuerda: “Exageramos mucho más el tema de la búsqueda de los ritmos pero ya no solo de una época determinada de Chile sino que los ritmos Latinoamericanos. Martín Oyarzún, que era compañero mío en la Escuela de Música en la [Universidad de] Chile, como guitarrista conocía hartito el folklore, tenía un cuatro, algunos jarros, silbato y flautas de greda mexicanas que vinieron súper bien al asunto. La Javiera Parra entró no solo como cantante sino que muy activa en lo creativo también. Fue una tarea titánica porque la obra entera era cantada. Marco Garrido tenía la batería pero llena de otras percusiones, un tambor jamaicano, steeldrum. De repente Martín agarraba el cuatro y hacía un arpegio, la Javi empezaba a improvisar unas melodías con la voz sobre eso entonces a mí no me quedaba mucho más que agregar una percusión”.

Más adelante, Cuti se retira de la compañía y permanece solo en el elenco de *La Negra Ester*. A su regreso, Jorge participa en *La consagración de la pobreza*, estrenada en octubre del 1995, esta vez

con Camilo Araya y Miguel Ángel Jiménez como compañeros en lo musical. Al año siguiente en *La pérgola de las flores*, con un elenco externo al *Gran Circo Teatro* pero dirigida por Andrés Pérez. En esta misma modalidad trabaja en *Sueño de una noche de verano* en 1997.

Finalmente Jorge parte a vivir a Temuco, donde realiza diversos proyectos teatrales. Luego de varios años se traslada a Valparaíso donde reside actualmente. Cuti por su parte comienza a trabajar en música grabada para teatro y cine además de sus colaboraciones en diferentes bandas. Por la compañía han pasado distintos músicos pero no ha existido un grado de permanencia considerable.

Sobre la música en el teatro

A propósito del aprendizaje que significó participar del *Gran Circo Teatro*, Jorge recuerda: “En el tiempo yo fui entendiendo y conociendo un poco más la materia, por eso me quedé mucho tiempo con Andrés. Primero porque era una posibilidad de trabajo, segundo probábamos instrumentos, inventábamos instrumentos. Yo sacaba instrumentos de acuerdo a los sonidos y me acuerdo haber hecho timbales de agua para algunos personajes, máquinas de viento. Cómo se presenta el personaje, cómo son los sonidos que tiene, cuál es el pulso que tiene”.

La búsqueda del sonido adecuado para la escena es uno de los aspectos que Jorge destaca: “Si vas a hacer *Sueño de una noche de verano* estás hablando del mundo de las hadas, de un mundo mágico. Hay ciertas escalas que son mejores que otras, cómo conjugar las tonalidades, los mismos pulsos de los personajes que requieren cierto tipo de características”. La música para el teatro es también el viento, las hojas, cómo suenan las hojas. Hay que hacer un trabajo de investigación. Cómo se presenta un personaje, cómo respira, cómo suena, cómo camina. En *Ricardo II* el personaje se arrastraba y como su andar era arrastrado y andaba con una armadura, un sonido metálico. De todas las cosas que probamos eran cadenas. Ahí

generaste el sonido del personaje. En *La Pérgola de las flores* que hicimos con el Andrés, 60 actores, una tremenda producción, un choque, cómo lo representamos. Había 12 músicos, máquinas de viento, txalaparta, mil huevadas. Teníamos un cellista, un glissando, una campana y rompíamos dos vidrios. De cualquier cosa te puedes agarrar para empezar a construir”.

Sobre su participación en el *Théâtre du Soleil* Jorge comenta: “Me fui a trabajar con Ariane Mnouchkine al *Soleil* que era la universidad más grande. En el *Gran Circo Teatro* teníamos el referente con el Andrés, gran maestro pero esto era llegar a la Meca de la creación. Entrás barriendo, cocinando, haciendo electricidad, sonido. Tienes que hacer de todo y es una creación de otro nivel. El maestro Jean-Jacques [Lemêtre] trabaja con cinco luthiers, hay arquitectos armando instrumentos, sonoridades entonces es una cosa de locos. Muy bonito, me siento muy privilegiado”.

Por su parte, Cuti destaca la necesidad de seguir lo que cada obra plantea: “Me dejo llevar por lo que cada obra me dice. Quizás lo único que ocupó siempre es la máxima de que menos es más. Prefiero utilizar menos diversidad de elementos, la melodía más simple, el acompañamiento más fácil para que la música no cobre demasiado protagonismo y evitar el lucimiento personal y el virtuosismo en pos de que la música sirva de acompañamiento de la escena”.

En cuanto a la elección de estilos e instrumentos funciona esta misma lógica: “Hay que estar muy dúctil a los distintos estilos porque cada obra tiene un desafío estilístico particular. Tú no puedes imponer tu estilo. Quizás en el momento de hacer las melodías, o en el tratamiento que le das a los instrumentos pero siempre adaptándote a las circunstancias”, agrega Cuti.

En relación con la dicotomía entre músicas en vivo y grabadas, Cuti ha tenido posteriormente algunas experiencias de música grabada que le han permitido comparar estas dos modalidades: “Es mucho más rica la música en vivo porque puedes modificarla, estás siguiendo al actor, el actor puede descubrir un día una cosa que antes no había hecho, demorarse un poco más o menos, las intensidades a veces hacen las cosas más suaves, otras veces más

fuertes, los actores son fluctuantes. Se supone que es una recreación. El ideal es volverlo a vivir cada vez, no hacerlo en forma mecánica, por lo menos con Andrés trabajamos la no-mecanicidad del gesto, el tono, la voz sino que realmente vivir la historia cada vez. Eso funcionaba en *La Negra Ester*. No hubiera podido hacerse con la música grabada”.

Por otro lado da cuenta de la mayor dificultad: “Tienes la desventaja que solo cuentas con los instrumentos que puedes tocar tú o la cantidad de músicos que tienes. Tienes que trabajar con músicos en vivo, estar todos los días a la hora, en buena onda, con los instrumentos bien afinados. Es un desafío bastante fuerte desde el punto de vista profesional. La música envasada te permite grabar por piskas. Tú puedes grabar muchos instrumentos, cuartetos de cuerdas, muchas cosas. Las ventajas que tiene el estudio son enormes”.

TEATRO del Silencio

Teatro del Silencio es una compañía fundada en 1989 por Mauricio Celedón y Claire Joinet, su esposa. En ella convergen tanto actores, músicos, bailarines, plásticos y acróbatas. Por esos años, Nelson Rojas, era un músico autodidacta, que venía de integrar el grupo de música latinoamericana *Kumilé* y estaba tomando un curso vespertino de actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Quien impartía ese taller era el actor Renzo Briceño. “Renzo me dice –hay un curso, a ti que te gusta la pantomima, un taller de mimo gratis en el Pedagógico, de expresión corporal dramática, un mimo chileno que está en Francia, estudió con [Marcel] Marceau–. Partimos para allá. Yo iba con unos bongós, con otro tambor que estaba medio roto y llegamos allá. Celedón le preguntó al Renzo: –¿Y éste quién es?, este cabro es alumno mío y viene al taller–. Empezamos a hacer unos ejercicios, respiración, punto, peso: Técnica. Yo estaba fascinado. Eso fue octubre, noviembre del 89”, recuerda Nelson.

Los elementos sonoros empezaron a aparecer desde un primer momento en el taller: “Un grupo emitía sonidos, todo lo que fuera música, tocar palos, una campana, cualquier cosa porque al principio no había instrumentos convencionales. Había un teclado, un tambor pero era ocasional”. A partir de ese taller, Celedón formará la compañía. Esta modalidad de taller se repetirá en más de una ocasión en la historia del grupo.

La exigencia comenzó a ser más fuerte, muchos decidieron retirarse y los que se quedaron participaron del primer espectáculo: *Transfusión*. Celedón les plantea la idea de hacer esta obra pero para ello exige disponibilidad total. “Finalmente se quedaron 36,

contando técnicos, músicos y actores. Esa fue la primera”, comenta Nelson.

Celedón tenía la idea de trabajar con carretones de feria así que los arrendó en Lo Valledor² y los llevó para que los actores los manipularan y buscaran sus distintas posibilidades de uso y movimiento. “Yo puse todos mis tambores arriba de un carretón, entonces mientras la gente estaba manipulándolos, yo tocaba con ellos. Velocidades, ritmos, situaciones más cadenciosas, ataques. Utilizábamos el ritmo mucho porque era una cosa física, iba muy bien, además lo sostenía, lo hacía entretenido también, había un motor sonoro”, recuerda.

Mauricio Celedón tenía una claridad respecto a la utilidad e importancia que podía tener la música pues había visto en su paso por el *Théâtre du Soleil* el trabajo del músico Jean-Jacques Lemêtre en dicha compañía. Al respecto Nelson añade: “Mauricio se contentaba porque veía lo que estaba pasando. Él ya había trabajado con música en el *Théâtre du Soleil* entonces sabía muy bien lo que era tener música en vivo. Pero aquí era como virgen, salvaje, cruda, en la inocencia, en lo puro, en lo que podría ser, en la expectativa que crea soñar. No había ningún límite, tampoco si está bien o está mal, era gozoso el momento”.

Desde el Pedagógico se trasladaron al garaje de Matucana 19 donde continuaron los ensayos. Nelson invitó a sus amigos de *Kumilé* para que lo acompañaran en la interpretación musical. *Transfusión* se estrena a principios del año 90 en el mismo garaje de Matucana. “Lo pintamos entero de blanco, es una bóveda gigante, la pintamos blanca como un hospital porque *Transfusión* tenía las características escénicas como un hospital, la decoración. Los carretones eran como camillas de enfermos en el fondo que son conducidas por estos enfermeros y los enfermos van ahí en estas camillas ambulancias. La música va en un carro”, relata Nelson. Luego comienzan a hacer funciones en la Plaza de Armas y para eso se trasladan en

los mismos carretones desde Matucana. “Llegábamos a la Plaza de Armas, al frente de la Catedral hacíamos un ruedo y la gente inmediatamente cierra el círculo. Teníamos un teclado y un micrófono, necesitábamos electricidad y la Librería Manantial nos daba. En ese tiempo todavía la Librería Manantial era un ícono que significaba mucho, estaba la Vicaria de la Solidaridad, era muy importante. Hacíamos las funciones ahí, era súper lindo”.

Nelson desarrolló una forma de estructura de manera intuitiva a fin de ordenar la música del montaje. “Un descubrimiento para mí el poder haber hecho la estructura solo, sin ningún sistema académico, con una metodología totalmente autodidacta, propia y práctica. La eficacia tenía que venir por donde fuera. No se tenía la certeza de un mecanismo metodológico para lograr la cosa, solamente que había que hacerlo”.

Luego de *Transfusión*, Celedón viaja a Francia y lleva una grabación de la obra para obtener algún tipo de apoyo financiero. Nelson por su parte trabaja durante un tiempo con el grupo *Sociedad Anónima*. Se integra a la obra *Te pasaste la película o te hiciste la América*, un montaje callejero de 50 minutos de duración, que presentaban en la intersección de la calle Huérfanos con el Paseo Ahumada.

En 1991, Celedón vuelve y la compañía se rearticula para participar en las jornadas de purificación del Estadio Chile, un ritual organizado por un grupo de artistas para limpiar simbólicamente este espacio que había sido utilizado como lugar de detención y tortura durante la dictadura, donde fuera asesinado entre otros Víctor Jara.

Para esta actividad *Teatro del Silencio* crea una intervención que se llamó *Canto Libre* e invitó a mucha gente a participar en ella. Entre quienes llegaron estaba Alejandra Muñoz: “Un par de personas que eran de la comuna donde yo vivía, San Bernardo, me fueron a buscar, Ellos habían trabajado con Celedón y necesitaban músicos. Yo feliz, tenía 17, 18 años, tocaba súper poco, tenía un saxofón viejo que me conseguí con un vecino que su papá tocaba en la orquesta de Sábado Gigante. Tocaba nada pero estaba con las ganas que uno tiene en esa época. Ellos me reclutaron para esa actividad que fue súper bonita”. Este trabajo se convertiría en la puerta

² Es un mercado ubicado en la comuna de Pedro Aguirre Cerda en Santiago.

de entrada para Alejandra tanto a la compañía como al trabajo en teatro. Por su parte, sobre la actividad en el Estadio Chile, Nelson recuerda: “Estaba Andrés Pérez, *Inti Illimani*, *Congreso*, Marcelo Nilo de *Schwenke y Nilo*, había harta gente, era bonito, ensayábamos ahí en el [Centro de Danza] Espiral, era súper lindo, estaba el Patricio Bunster, la Joan Jara. Era un momento privilegiado para mi estar al lado de esos viejos”.

De ese grupo grande que venía desde *Canto Libre*, Celedón realizó una nueva selección de gente. Según recuerda Alejandra: “Mauricio invitó a ciertas personas que le parecían aptas para enfrentar un trabajo a que se quedaran. Yo en esa época estudiaba Licenciatura en Arte. Fui una de las favorecidas que me invitó a quedarme y no lo pensé dos veces: congelé la carrera y me quedé ahí. Dejé todo botado”. Sobre la base del trabajo elaborado en *Canto Libre*, tanto en lo musical como en lo escénico se desarrolló un nuevo espectáculo que se llamó *Ocho Horas*.

Durante este proceso se incorpora al grupo Jorge Martínez que asumiría la dirección musical en la compañía. Nelson recuerda: “Traía una tremenda escuela de Conservatorio y también es un tipo muy querendón, un tipo que quiere mucho lo que hace, muy cariñoso también. Nos llevábamos muy bien todo el tiempo”.

Jorge Martínez venía de trabajar como músico en la obra *Vida, suerte y regreso del Teniente Bello* dirigida por Renzo Briceño. Los actores de esta obra entraron a trabajar con Celedón y tiempo después invitaron a Jorge. Sobre su llegada a la compañía éste recuerda: “Yo había visto *Transfusión* pero no tenía idea quién había dirigido eso. A mediados de mayo me llaman por teléfono y me dicen: –Nos compramos una caja de ritmos y no sabemos ocuparla, ¿puedes venir a echar una mano?–, sabían que yo era fanático de las máquinas y las programaciones. Dije: –Ya yo voy para allá–. Me presentan a Mauricio, a su señora Claire y enganchamos porque ellos venían llegando de Francia, yo había vivido 10 años en Francia, teníamos harta historia en común. Estaba todo preparado, montado, era muy bonito, la obra estaba bastante adelantada casi en un 90%”.

Alejandra trae a la memoria las dificultades que tuvo inicialmente pues estaba recién comenzando a tocar: “Empecé a aprender teatro, música para teatro y los instrumentos porque yo no tocaba nada. De hecho enfrenté toda una primera etapa bien adversa porque como no tocaba y más encima no manejaba el tema. Tuve momentos de sufrimiento intenso pero fue maravilloso”.

Ocho Horas estaba basada en las luchas populares de 1886 en Chicago que dieron origen al día internacional de los trabajadores. Según recuerda Nelson: “La dimos en Buenos Aires. Aquí en Chile se dieron pocas funciones, algunas por barrios de Santiago. Era un momento como que Chile se acartuchó y no querían hablar de política. Yo diría que nos fue súper mal con esa obra. Es una forma de decir porque era súper linda, la música era súper bonita”.

Ese mismo año 1991, montan *Malasangre*. El Instituto Chileno Francés le encarga a Celedón un espectáculo sobre Arthur Rimbaud a propósito del centenario de su fallecimiento. En un par de meses de trabajo muy intenso crean este espectáculo que al poco tiempo se convierte en un verdadero fenómeno. “Yo llevé a un amigo de la Escuela de Música de Valparaíso, Marcos Espinoza que estaba tocando saxo en ese tiempo y ahí se armó el primer cuarteto de música que con ellos hicimos *Malasangre*. Nos fue muy bien”, recuerda Jorge. “Fue el éxito máximo. Era linda, a mí me encantaba, era preciosa, yo encontraba que era una joya, estaba súper bien hecha”, complementa Alejandra.

En relación con el trabajo netamente musical Jorge explica: “La idea era colocar pequeños temas hitos dentro de la música francesa. Por eso nos fue tan bien en Francia porque sonaba el tema y todos lo conocían. Incluso nos pasó muchas veces que la gente empezaba a cantar”.

En 1993, luego de muchas funciones y giras de *Malasangre*, estrenan un nuevo espectáculo. *Taca Taca, mon amour* inspirado en los principales acontecimientos y personajes históricos del siglo XX. La compañía fue contratada por el Ministerio de Educación. Esto permitió contar con más recursos, sueldos etc. Se sumaron al cuarteto dos músicos más: Isabel Olmos y Alejandro

Fariña. Luego de estrenar, Alejandra se retira de la compañía. Algunos años más tarde integraría al colectivo artístico *La Patogallina* donde permanece hasta hoy. “Estuve en toda la etapa de creación y como la mitad de toda la primera etapa de presentaciones pero a mitad de *Taca-Taca* me retiré”. Pero aclara “Es mi escuela en todo lo que tiene que ver con el teatro, Aprendí todo lo que necesité aprender en ese momento para seguir adelante. Me enamoré del teatro”.

Posteriormente en 1997 la compañía estrena *Nanaqui* basados en la vida de Antonin Artaud. Luego de estrenar esta obra Jorge se retira: “Fueron ocho años donde yo no paré nunca. Hice *Malasangre*, *Taca Taca mon amour* y *Nanaqui*. Casi en exclusividad porque hacíamos doscientas y tantas funciones por año en casi toda América, casi toda Europa, veníamos por Chile, nos íbamos para el sur, nos íbamos para el norte. Se paraba solamente para las creaciones”.

En ese momento Nelson Rojas asume la dirección musical de la compañía: “Nosotros continuamos la gira con el mismo espectáculo pero con un reemplazo: Babette Joinet, hermana de Claire, reemplazó al Jorge. Ahí me hice cargo yo. Lo que se podía hacer como director es súper interesante porque la música ya está hecha pero cómo la atacas, cómo se ejecuta, pequeñas cosas, cadencias, intensidades. Es espectacular, fue súper entretenido. Eran pequeños arreglitos: acentos, luminosidades, resaltar ciertas cosas, darle énfasis a algo”.

En 1999 junto con estrenar *Alice Underground* basados en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, la compañía se instala en la ciudad francesa de Aurillac. La creación de esta nueva obra, según recuerda Nelson: “Fue mucha improvisación con los actores. Mauricio la iba escribiendo ahí. Fue potente porque éramos tres músicos no más. Salino Jelvez, Ismael Oddó y yo. La música fue súper sorpresiva, juguetona, diversa, variada y siempre con un toque muy latinoamericano”.

En 2002 viajan a España a trabajar junto a dos compañías españolas: *Karlik Danza* y *Samarkanda Teatro*. Con ellos montan *Amlói o como lo dijo Hamlet*. Sobre la música de esta obra Nelson reflexiona: “Chilenos trabajando con españoles, una obra inglesa inspirada

en una leyenda noruega. Yo empezaba la obra con una trutruka, no desde un punto de vista folklórico sino puesto de otra forma. Los ritmos de 6/8, con marimbas antillasas. Resulta entretenido, potente. Con unos teclados bien orquestados, guitarra acústica, guitarra eléctrica a lo Gato Alquinta. No vas a tocar música inglesa, creo que no es necesario. Ya que estoy allá escuchen un poco a América Latina, estas sonoridades”.

En 2003 comienzan la creación de una trilogía basados en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. *Inferno*, el primer trabajo, fusionaba elementos del texto de Dante con *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob y el *Evangelio según san Mateo*. En lo musical recuerda Nelson: “Como era tan pesado el tema, nos caían súper bien las bagualas, zambas pero muy lentas. Había saxofón alto, soprano, tenor, teclado, guitarra eléctrica, acústica, bajo y batería. Estaba Ismael y Salino, el mismo trío pero se agregó Jean Michel Raussou y Pierre Munoz”.

Luego, en 2005 presentan la segunda parte de esta trilogía llamada *Purgatorio* que se estrenó en Francia con Jean Michel Raussou, Pierre Munoz y Pablo Quezada junto a Nelson, formación a la cual se sumarían posteriormente Bárbara López y Christian Pino. “La hicimos el 2005 en Europa y vinimos a Chile el 2006. Hicimos un seminario grande acá en Matucana 100 tomando ciertas escenas de *Purgatorio* que se multiplicaron con mucha gente”, dice Nelson.

Para la realización de este seminario, Nelson invita a varios músicos, de todos ellos deciden integrar a Bárbara y Christian al elenco de la obra: “Quedamos seis músicos en las presentaciones que hicimos de *Purgatorio* aquí en Matucana 100. Después hicimos otra gira en Europa, por Ecuador y Brasil también. Muy buena onda porque la música creció mucho más, son tremendos músicos los dos y nos llevábamos muy bien porque ellos son muy amantes de la sonoridad latinoamericana, estaban metidos en el teatro callejero. Estaban fascinados ellos y nosotros también”.

En cuanto a lo musical hay un elemento importante que aparece desde la dramaturgia. Celedón decide conectar el texto de Dante con la obra *Madre Coraje* de Bertolt Brecht. “Apareció Brecht y al

lado aparece Kurt Weill. Ahí entra la fascinación porque tú te sientes identificado con él. Kurt Weill es un maestro, se mete a trabajar realmente música para el teatro, una música comprometida”, señala Nelson. Buscando en la música de Weill aparece *Kanonensong* uno de los temas de la *Opera de los dos centavos*. Los músicos la integran y adaptan como uno de los temas principales del espectáculo. “Yo quedé fascinado. Encontrarme con Kurt Weill, con esa convicción de poetizar musicalmente una acción escénica. Vi los videos después, los montajes que habían hecho, estudiamos todo eso, fascinante. Fue una gran influencia”.

Finalmente en 2007 estrenan *Paraíso*, la última parte de esta trilogía. Nelson no queda muy conforme con el resultado final: “Yo pienso que *Purgatorio* fue en todo sentido lo último más grande de toda esa saga porque en *Paraíso* que era un buen espectáculo, muchas veces musicalmente se sostenía más que la imagen, tenía una composición más redonda, más clara, más compacta”.

Luego de un seminario similar al desarrollado con *Purgatorio*, pero esta vez realizado en Valparaíso, Nelson deja la compañía en 2009 luego de 20 años de trabajo, forma la compañía *Arte Escénico* y colabora con distintos grupos teatrales y musicales.

Acá eso no existía

El trabajo musical de *Teatro del Silencio* es particularmente intenso y diverso. Pasaron por la compañía gran cantidad de músicos, algunos que participaron en un solo montaje, otros que estuvieron tiempos más extensos. Nelson Rojas fue el músico que más tiempo permaneció y pudo observar cómo se fue configurando un lenguaje y una metodología. En los comienzos fue un trabajo muy intuitivo pero luego fueron construyendo ciertas formas de abordar la actividad creativa: “Teníamos establecidos ciertos cánones. La complicidad con Mauricio al momento de componer en la escena. En la improvisación, cuando algo sucede a nivel sonoro y a nivel visual, tú

te das cuenta, te miras con el director. —Tomemos esa parte, repítamos, tratemos de llegar a ese mismo punto, escribamos, anotemos—. Una forma muy primitiva”, comenta Nelson.

La presencia de la música en las obras de la compañía es total, tanto en la creación del espectáculo como en su presentación. Según relata Jorge: “Tú ibas creando y desarrollando la obra en paralelo con los actores al mismo tiempo. Muchas veces tú ibas adelante o ellos iban antes y tú te metías. Era otro concepto, otra manera de trabajar, durísimo. Eran ensayos desde las diez de la mañana hasta la una de la tarde, se retomaba a las dos y a veces era hasta las ocho de la noche. Ya el mes previo al estreno no paraba. Llega un momento que tú no puedes parar porque está tan marcado todo, está todo con la música, entonces si tú no tocas no se puede ensayar. Con los chicos que trabajamos juntos, adquirimos una disciplina de concentración, una fuerza física para tocar, para aguantar esa cantidad de horas”.

Por su parte Alejandra destaca la particularidad de la compañía por el hecho de ser un teatro que prescindía en gran medida de la palabra hablada. La música asume entonces un rol mucho más significativo. “La música que haces es súper importante porque sublima un montón de estados emocionales y más encima en el *Teatro del Silencio* era absolutamente marcatoria porque no hablan. Entonces tú tenías una misión súper grande. Yo eso lo encontré alucinante. Me metí en un universo que tuve que estudiar hartito, tuve que estudiar de la nada porque en realidad acá eso no existía”. Esta expresión de que “no existía” alude a la inexistencia de una teoría y también, en gran medida, de una práctica músico-teatral como la que en esos momentos estaba desarrollando la compañía. La aproximación intuitiva de los músicos al trabajo en teatro aparece como una constante y el diálogo entre ambas disciplinas tiene sus dificultades. Tal como reflexiona Nelson “No es que vaya en desmedro del desarrollo musical pero al trabajar en vivo con la improvisación del actor a veces tienes que repetir tanto una cosa, que a un músico lo aburre, él quiere hacer otra cosa pero si hace otra cosa está afuera”.

Jorge a su vez, establece una distinción importante respecto al trabajo musical en la compañía “El *Teatro del Silencio* es una particularidad en la música de teatro, porque es mimodrama. Es una disciplina, como la música, una disciplina precisa, perfecta, que se sustenta en la dinámica, volumen, pulso, ritmo, subdivisiones. Un músico bien instruido, bien formado, ve eso y le suena. Es una particularidad en el sentido de que son obras que funcionan *con y desde* la música. Son estructuras enormes; una hora y diez de música. No es como si tú haces teatro hablado. Era música total”.

Por otro lado, en relación a las vertientes que nutren el trabajo musical de la compañía, Jorge comenta: “A mí me sirvió mucho en ese momento lo que había recibido del folklore, del rock, de mi época de rock, de música del Conservatorio donde estudié, contrapunto, armonía, todas esas cosas tan estrictas y también mis estudios de música contemporánea, que muy poquitas fueron pero igual me sirvieron”. En el caso de Nelson las preferencias son también amplias pero con un énfasis en lo latinoamericano “Me gusta mucho los sonidos naturales con los sonidos modernos. El sonido natural de la madera me encanta, todo lo que sea el cuero, lo vernáculo. Pasé 20 años insistiendo en poner los ritmos propios de América Latina, de América del sur, de esta zona central de Chile”

LA Patogallina

El colectivo artístico *La Patogallina* surge en el año 1996 cuando un grupo de artistas que se juntaban en el Parque Forestal y participaban en un taller de circo deciden perfeccionar un número que habían preparado. Seis actores y tres músicos crean ese primer espectáculo que se titula *A Sangre e Pato*. Al poco tiempo son invitados a un encuentro de circo y teatro callejero que se realizó en Argentina donde se nutren de todo un movimiento de arte independiente que se estaba produciendo en ese momento en dicho país. Luego de participar en distintos festivales y encuentros se produce una etapa de transición en la cual el grupo se establece de manera más formal, salen algunos integrantes, llegan personas nuevas. Christian Pino, que venía de participar como músico en otra compañía, recuerda: “En un momento se les fue el bajista para *A Sangre e Pato* y me invitaron a mí a tocar. Ahí entré a hacer un trabajo en serio, no le había tomado el peso antes. La obra ya estaba compuesta y llegué a hacer arreglos dentro de mis conocimientos musicales. Ahí lo importante es que era todo punky: tres notas y pa’ delante no más, harto peso”.

Martín Erazo que en ese momento era uno de los músicos y posteriormente asumiría el rol de director artístico complementa: “Era un teatro punk, con fuerza y visceralidad. Ahora ello se ha ido modificando pese a que aún mantenemos esa estética de choque. No por nada nuestro símbolo es una garra con uñas” (Ramírez).

Luego del trabajo con *A Sangre e Pato* comienzan a ensayar un nuevo espectáculo. Según relata Cecilia Canto, una de las fundadoras del grupo: “Martín Erazo tenía la inquietud de armar *El Húsar de la Muerte*. En ese tiempo éramos nueve integrantes, necesitábamos que fuéramos más personas, que fuera un espectáculo más grande.

Se llamó gente y ahí entró la Jani, el Antonio, la Sandra, varios. Ahí se terminó de armar la compañía en número”.

Alejandra Muñoz, la Jani, venía de una experiencia muy potente trabajando en la compañía *Teatro del Silencio*. “A mí me invitaron a *La Patogallina* cuando estaban montando *El Húsar* y les faltaban músicos. Al principio no quería porque había desviado mi camino para otro lado y tenía otros proyectos. Yo decía: —¡Ay, el teatro!— y me acordaba que es duro, que te sacas la cresta, que no tienes plata y que pasas por crisis terribles cuando no hay funciones. Me había negado completamente. De repente fui a un ensayo y ahí quedé atrapada. Quedé atrapada porque me encantó”.

En julio del año 2000, en la Cúpula del Parque O’Higgins fue estrenado *El húsar de la muerte*, un espectáculo basado en la película muda homónima del año 1925, del director Pedro Sienna, que narraba las hazañas de Manuel Rodríguez. Este montaje significó la consolidación del colectivo tanto a nivel organizacional y estético como en la recepción del público y la crítica. Según recuerda Christian: “Cuando pasamos a hacer *El húsar de la muerte* empecé a entender el trabajo en el teatro profesionalmente, jugártela, trabajar, empezar de a poco a entender conceptos”.

Posteriormente, en 2004 el colectivo estrena *1907, el año de la flor negra* inspirados en la matanza ocurrida en la escuela Santa María de Iquique. El proceso de investigación para la creación de este montaje fue particularmente intenso tanto en el ámbito histórico como en lo musical. Sobre la forma de abordar esta investigación Alejandra explica: “Tiene una ubicación geográfica específica: Iquique, el norte, partes por eso. Qué música suena allá, qué música sonaba en la época, cuáles son los instrumentos tradicionales de la zona. Cómo mezclamos ese hallazgo con los instrumentos que nosotros ocupamos, que son instrumentos actuales como una formación tradicional de rock”. Parte del grupo viajó a las salitreras para realizar el trabajo de investigación en la zona. Según recuerda Christian: “Nos fuimos a las salitreras. Se escuchaba todo, escuchabas las voces que estaban todavía en el desierto. Me fui a recorrer el desierto, cada uno partió para distintos lados ese día. Ahí salió

la melodía principal, todo el resto de la obra estuvo ramificado a partir de eso, de la nota que habíamos encontrado, del sonido que habíamos encontrado. Fue intenso, porque la investigación fue intensa”. Junto con este trabajo de búsqueda del sonido, de los timbres y la musicalidad, el grupo escoge también ciertos referentes. “Escuchamos hartito la música para cine que hizo Horacio Salinas, escuchamos al Pájaro Araya del grupo *Huara*, Violeta Parra, Víctor Jara. Son súper motivadoras, es como una alimentación para poder llegar”, explica Alejandra.

La investigación, los referentes, el contexto y los hechos históricos confluyen para nutrir ese lugar de llegada que es la creación musical para el espectáculo. Existen al momento de iniciar el proceso creativo, algunos acuerdos previos en relación al montaje, entre esos se define el enfoque desde el cual se abordará la creación tanto escénica como musical. Tal como explica Cecilia: “En el caso de *1907...* nosotros conversamos y llegamos a la claridad que no íbamos a hacer música tradicional nortina. O sea la fusión también es súper importante en términos de estilos y de instrumentos. Si nosotros queremos hacer un huayno, que no sea un huayno, hacer un aporte, una aproximación”.

Más adelante en 2008, el colectivo estrena dos espectáculos en paralelo: *Los caminos de Don Floridor* enfocada a un público infantil y *Frikchou* que toma el mundo del circo como base para su creación. En estos montajes si bien aparece por primera vez la voz de los actores, el elemento musical continúa teniendo una presencia importante. En el caso de *Don Floridor* “Nosotros decidimos trabajar hartito con juguetes, con instrumentos de juguete, con xilófonos, también un poco acercándose a la sonoridad de los niños” comenta Cecilia. En tanto el trabajo de *Frikchou* pasa por sonoridades mucho más rockeras, los referentes son claros: “Dijimos *King Crimson*, *Mr. Bungle*, como eso debería ser. De ahí empiezan a salir inspiraciones” aclara Alejandra.

Por último, en 2011 el grupo estrena su más reciente espectáculo titulado *Extranjero, el último Hain* basados en los hechos ocurridos en el año 1889 cuando un empresario Belga, con la autori-

zación del gobierno chileno, llevó contra su voluntad, a un grupo de Selknam a Francia para ser expuestos en zoológicos humanos. Alejandra Muñoz asume la dirección musical, que era un rol que no existía hasta ese momento en el colectivo. “Ha funcionado súper bien, los compañeros músicos confían hartito en mí. Eso es súper generoso de su parte y yo me he sentido súper segura también, resolviendo conceptos musicales, del color”. Otra de las particularidades de este nuevo montaje es la presencia de texto, si bien en los dos espectáculos anteriores aparecía, en este caso es mucho más fuerte. En ese sentido la música también se modifica de algún modo. “La música de *Extranjero* es súper simple, minimalista, pegada, pero logra las atmosferas de las escenas. Y sigue también cumpliendo la función de ser marcatoria pero en este caso un poco menos. Como si fuera casi imperceptible porque esta obra tiene mucho texto, que fue un desafío distinto también”, explica Alejandra.

La investigación en este caso los lleva a los pueblos precolombinos en fusión con una sonoridad más eléctrica. “Nosotros sacamos la batería. Yo dije: –No, esta música no es rock, no puede ser rock– pero no podemos salirnos tampoco de nuestro estilo. Mezclamos instrumentos de pueblos precolombinos pero del país porque los Selknam no tenían instrumentos musicales, su música era vocal. En las grabaciones Selknam que hay, que son de Lola Kiepja³, hay un tema donde hace cantos armónicos, elegimos el didgeridoo que es un instrumento de armónicos”.

La palabra que no está

La presencia de la música en *La Patogallina* aparece desde un primer momento y ha sido una constante en todos sus espectáculos.

³ Lola Kiepja fue una chamana Selknam que falleció en 1966. La antropóloga Anne Chapman realizó grabaciones de Lola cantando, poco antes de su muerte. Éstas son uno de los pocos registros sobre la música de este pueblo.

Es importante considerar que Martín Erazo, el director, comenzó como músico en la compañía, además de haber integrado previamente el grupo de rock *Entreklles*.

Pero además *La Patogallina* considera dos referentes importantes en cuanto a la presencia del elemento musical en teatro. “Existieron compañías anteriores que son las que marcaron grandes rasgos y dieron grandes ejemplos: la compañía de Andrés Pérez y el *Teatro del Silencio* de Mauricio Celedón que trabajaban con música en vivo. Las dos compañías son el inicio a juntar ambas artes. El Andrés Pérez tenía diferencias en utilizar la música porque ellos tenían un teatro de texto, entonces la música eran canciones, la música hacía un fondo a los textos y a las escenas, a diferencia del teatro que hace Celedón que es un teatro absolutamente físico donde la música entra a jugar un rol muy importante, es 50% y 50%. Es un teatro gestual que necesita absolutamente de la música en términos de marcación de emotividad, de intenciones” explica Alejandra.

Es importante considerar en este sentido, que varios integrantes de *La Patogallina*, trabajaron previamente en *Teatro del Silencio* por tanto hay una influencia marcada de este grupo. “Yo no estoy desde el principio en *La Patogallina* pero siempre se se comentó que somos un poco hijos del *Teatro del Silencio*, en el sentido de la importancia que tienen ambas partes: la escena y la música. Y la música en vivo, no la música envasada”, complementa Alejandra.

Tal como en los espectáculos del *Teatro del Silencio*, la presencia de la música en relación con el gesto son de alguna forma el reemplazo del texto: “Nosotros hacemos un teatro que no tiene mucho texto, Hemos hecho obras absolutamente sin texto: *El Húsar y 1907*. En ese caso la música cumple un rol mucho más importante porque es la palabra que no está. Si alguien se para en el centro del escenario y tiene angustia, no dice nada y todo pasa a través de la mirada del actor y la música. Además tiene que haber una relación o sea nosotros tenemos que ser capaces de que con lo que estamos haciendo sonar, el actor entre en la emoción”.

La distinción entre música en vivo y envasada aparece constantemente en las reflexiones de los músicos del colectivo. Cecilia

comenta: “La mayor riqueza a mi juicio es en términos emotivos porque la música en vivo se puede sentir mucho más que la envasada. De todas maneras el teatro siempre va a tener cambios de tiempos. A veces un actor se puede demorar más que otras veces por ejemplo y ahí es necesario que los músicos que estamos tocando nos adecuemos en el momento para seguirlo. Pero creo que principalmente es emotividad, es fuerza, es mucho más fuerte en intención hacerlo en vivo”. En relación al aporte que hace la música en vivo, Alejandra complementa: “Es un tema de energía aportada a la puesta en escena también, porque tienes la oportunidad de ver lo que el músico hace y cómo el músico se comunica con el actor. Hay una comunicación 100%. Dependemos mutuamente y eso verlo en vivo aporta absolutamente porque estamos hablando de teatro y música, no sólo de música, entonces la energía que se da al estar tocando le da mucha más fuerza al teatro, ver cómo esa comunicación se hace súper viva. Es una apuesta más teatral también.”

Músicos de teatro

Otra de las distinciones que aparecen en los comentarios de los músicos tiene que ver con las diferencias entre un trabajo musical propiamente tal y el trabajo musical enfocado al teatro. Frente a esto, Alejandra es categórica: “Puedes tener un músico que toca mucho, lo pones frente a una imagen y hace una música que no tiene nada que ver con lo que está sucediendo porque el lenguaje que se ocupa y los elementos que importan para que tú hagas música son absolutamente distintos. De hecho siempre hemos dicho que creemos que ser músico de teatro debería ser una ramita aparte dentro de la música”.

El encuentro entre ambas disciplinas no es fácil. Las metodologías y los objetivos a los que se enfrentan los músicos en el teatro son muy diferentes a las que están acostumbrados y el trabajo colectivo es quizás más complejo que en lo musical y demanda al músico una

cierta subordinación a la imagen, a la escena. Christian vivió esa experiencia del músico que entra al teatro y lo recuerda de la siguiente manera: “Ahí aprendí todo el concepto del trabajo en conjunto, la improvisación en conjunto del músico con los actores. Yo venía con todos los conceptos del músico que es súper distinto, por eso creo que a los músicos les cuesta tanto entrar en el mundo del teatro porque en el teatro hay una disciplina mucho más intensa”.

Alejandra establece algunas exigencias: “Un músico de teatro tiene que ver cine, tiene que ver películas, tiene que saber ese tipo de cosas. El músico tradicional no necesariamente. Las decisiones musicales se toman a partir de lo que tú estás viendo y de lo que te provoca lo que tú ves. No importa el músico, importa la música. Hacer un aporte en un universo que tiene actores, escenario, vestuario, plástica. Tú eres un elemento más que no es menor. Estás aportando en un total. Entonces la responsabilidad es súper grande”. Los elementos mencionados están en constante diálogo, dependen uno del otro. La creación de un espectáculo con estos preceptos establece una interdependencia de todas las áreas que están en juego. Cecilia observa esa relación de este modo: “En la música de teatro hay una pequeña subordinación porque partimos de algo, de una imagen, de una escena, una situación pero cuando esta armada la música, ocurre lo contrario; muchos movimientos se subordinan a las marcas musicales, a los compases, a los tiempos, al pulso. Entonces siempre hay una relación”.

Investigación

La investigación tanto musical como histórica ha sido clave para el trabajo de los músicos de *La Patogallina*. “Siempre estudiamos época en nuestro país, como siempre tratamos temas nacionales. Qué pasaba en el mundo, qué música había acá y qué música había en Europa, por ejemplo en el caso de la obra de ahora [*Extranjero*]

que se llevaban a los indígenas a Europa, qué músicas sonaban en esos países, cuál era la música que escuchaban estos otros”

El estudio histórico tiene una importancia fundamental para la música pues las visiones y emociones del grupo con respecto a los hechos son el punto de partida para su creación. La investigación realizada para 1907... parece haber sido especialmente intensa. Según cuenta Cecilia: “Nosotros sufrimos harto haciendo el estudio de los hechos históricos. Leíamos el libro de [Hernán] Rivera Letelier⁴ y terminábamos llorando. Estábamos súper comprometidos con el tema, además que tenemos posturas políticas claras al respecto entonces es súper fuerte tener que crear música para un hecho así. Esa creación pasa primero por la emoción que te provoca el hecho histórico. Después creas musicalmente y te metes en el rollo del lenguaje musical netamente, la armonía, la parte técnica, la afinación, pero el origen es súper potente. No tienes límites, pasa demasiado por las emociones”.

Christian guarda también recuerdos muy significativos de esa obra, tanto de su creación como de las funciones. “Esa composición yo la sigo escuchando porque quedó solamente una grabación que hicimos justamente en Iquique, con toda una carga emotiva súper fuerte. Habíamos ido a la escuela Santa María de Iquique, justo antes de la función entonces tiene un cuento súper bonito. Esa música me encantaba. Me encanta hasta el día de hoy, como de los trabajos más intensos que he hecho, amando el teatro profundamente. Esa obra la guardo con un cariño muy especial porque de verdad fue un cambio en mi vida de cómo trabajar, del estudio, la investigación, el encuentro de la verdad”

La base musical en *La Patogallina*, que responde a las preferencias de los integrantes, es la formación de rock: bajo, batería y guitarra. Según Alejandra: “Nos gusta hacer bulla. Siempre fue así como punketa, rockero. Es una cosa de gusto, nos gusta que esté arriba,

que tenga fuerza, que suene, eso lo disfrutamos mucho”. Sobre esta base rockera aparecen instrumentos y sonoridades dependiendo de cada montaje. La incorporación de géneros e instrumentos pasa también por un estudio, por ejemplo en *Extranjero*: “Estudiamos, tomamos clases de canto armónico, tocamos trompe, tuvimos clases de didgeridoo. Yo me compré un instrumento electrónico que podía sacar hartos sonidos que me ayudaban en las bases, tuve que estudiarlo también. En 1907... hicimos clases de tarka y de quena porque no sabíamos tocarlos. El tema es serio en el sentido de que tienes que hacer un estudio”.

Una vez escogidos los instrumentos y sonoridades, los músicos realizan un trabajo de improvisación a la par con los actores. “Se improvisa hasta que se encuentra un color, ahí se hacen marcaciones” explica Cecilia. Luego, cuando ya se han fijado las músicas que funcionan en la escena comienza un proceso de arreglos. En palabras de Alejandra es: “Un trabajo de composición aparte, sobre lo que funcionó como color musical. Funcionó una cosa pero eso no puede quedar así. Tienes que componer, hacerle los arreglos, que también es otra etapa fuerte, no puede quedar solamente lo que le da el color a la escena. Es una etapa intensa”. Una vez realizados los arreglos, cuando la música está lista, actores y músicos marcan la obra completa, estableciendo cuándo entra cada música, las acciones que deben realizar los actores, en qué tiempos etc. “Tenemos todo contado. El actor va cuatro pasos para allá, en ocho sale este otro. Cuando ensayamos hay alguien que marca y hay un momento en que músicos y actores marcamos la obra entera. Qué suena, qué suena antes, cuatro tiempos antes suena esto. Las obras de nosotros están todas marcadas”.

Referentes musicales

En cuanto a la existencia de referentes o espectáculos que hayan llamado su atención, Alejandra menciona particularmente la

⁴ Se refiere a la novela *Santa María de las flores negras* que narra la matanza ocurrida en 1907 en Iquique a manos del ejército de Chile.

música de Juan Carlos Zagal en la compañía *La Troppa*. “Me gusta mucho la forma de enfrentar la música que tiene. La música de *Gemelos* me encanta, tanto como la obra”. Sin embargo los mayores referentes son los del cine. “Tengo mis preferidos: Ennio Morricone, Badalamenti, Eleni Karaindrou. Más encima los que te nombré son lindos porque se encontraron con el director y ese director confía 100% en ese músico que le resuelve la música a su cine de manera óptima y después tú ves la película y no puede sonar otra cosa que no sea el color de la música que hace ese músico”.

La gente siempre nos pide la música

Una de las particularidades de este colectivo es que a diferencia de otras compañías que hacen música en vivo en sus espectáculos, han grabado discos con la música de casi todas sus obras. Aunque Alejandra aclara: “No son los óptimos porque siempre la plata, pero hasta el momento las grabamos todas. La única que no pudimos grabar fue *1907*. Quedó un registro en vivo de una función en Iquique. La gente siempre nos pide la música de las obras entonces hacemos un disquito, unas copias, las vendemos a un precio accesible para que se las lleven. Ahora *Extranjero* como fue un proyecto que ganamos Fondart, incluimos la grabación del disco. Sería el primer disco que va a quedar con un nivel un poquito mejor de resolución”.

La compañía presenta actualmente su espectáculo *Extranjero, el último Hain*. Alejandra Muñoz realiza la dirección musical acompañada por los músicos Jaime Molina y Emilio Miranda. Cecilia Canto dejó el colectivo luego de haber participado en el montaje *Frikchou* y actualmente integra la banda *Las Primas*. Christian Pino se retiró del grupo luego de *1907...* y tras su paso por *Teatro del Silencio* en el espectáculo *Purgatorio*, formó su propia compañía llamada *Nina Chiara*.

TEATRO MENDICANTES

La compañía *Teatro Mendicantes* surge en 1997 cuando estudiantes de Danza, Artes y principalmente Teatro de la Universidad Arcis deciden unirse para desarrollar un trabajo artístico. Se definen como un grupo de investigación y creación de teatro callejero y desde sus comienzos han desarrollado tanto obras teatrales como intervenciones, pasacalles y carnavales además de actividades formativas como talleres y seminarios. Desde su inicio el grupo incorporó elementos musicales, como señala Robinson San Martín, uno de los directores de *Mendicantes*: “Como música en vivo y no como música envasada porque nuestro carácter de trabajo siempre fue callejero. Hubo una opción en términos de que la calle necesitaba una movilidad musical, que tuviera un volumen adecuado, elementos musicales adecuados y eso nos fue llevando a tener una estructura y una parafernalia bastante grande en términos de poder cubrir una gran cantidad de sonoridad en el espacio callejero”.

Ese mismo año 1997 realizan su primer espectáculo que fue una intervención callejera llamada *La Procesión*. Era precisamente una procesión de leprosos por las calles de Santiago basándose libremente en la narración bíblica de los siete días de creación del mundo. En un primer momento el trabajo musical lo realizaba Cristian Sanhueza al que posteriormente se irían sumando otros músicos como el saxofonista Leo Fecci y más adelante estudiantes de música del ex-Pedagógico. Según recuerda Robinson: “Luego de esa primera vuelta entendimos que era necesario mantener una banda musical acorde a la calle, o sea una banda de bronces, una buena percusión, un despliegue de por lo menos cinco músicos en espacio callejero que fuera el motor y el sostén de las acciones”.

Posteriormente en 2000, la compañía realiza una primera de varias intervenciones en la marcha de conmemoración del Golpe de Estado. En ese contexto llega al grupo Bárbara López: “Una compañera que estaba de antes en *Teatro Mendicantes* me invitó a participar de un pasacalle que se iba a hacer para el 11 de septiembre. Resulta que necesitaban músicos y como yo tocaba trompeta, me invitó”. Bárbara estudiaba pedagogía en música en el ex-Pedagógico y recuerda su llegada a la compañía de la siguiente manera: “Llegué a un ensayo y me llamó la atención al tiro, me gustó mucho. Era algo muy distinto a lo que yo hacía. Yo estaba estudiando, tocaba en algunas bandas pero era otra cosa, era música, esto era teatro. Desde ahí que me metí y me gustó entonces empecé a participar en todo lo que hicieran. A raíz de ese pasacalle después se montó *Por la Caparazón o la Juerza* que es la segunda obra de *Teatro Mendicantes*”. Este nuevo montaje, también callejero, fue estrenado el mismo año 2000. En él investigaban en torno a los bailes de chinos y danzas nortinas. Según recuerda Bárbara “Había una banda de bronces y también se investigó sobre los bailes chinos y se tomó la sonoridad de las flautas chinas, las que se reemplazaron por un tubo de pvc. Los actores bailaban y tocaban”. Por su parte, Robinson complementa: “Tiene un fuerte grueso de bronces. Hay saxo, trombón, dos trompetas, una caja, bombo, platillos. Hicimos una mixtura entre los bailes chinos y música de La Tirana que eran diabladas, saltos, con coplas y cantos de la zona central, más una musicalidad construida desde los músicos. En el fondo tomamos raíces folklóricas mezcladas con temas que construyeron los mismos músicos”.

Luego de este espectáculo el grupo arrendó una casona en Santa Ana de Chena, en las afueras de Santiago. Allí junto con realizar fiestas y encuentros comenzaron la creación del espectáculo *El dios de la feria*. En este montaje se instalan por primera vez en una sala y obtienen un financiamiento de Fondart. Eduardo Irrazábal, otro de los directores de la compañía explica este cambio a un espacio cerrado: “Por una inquietud de probar algo distinto. Ya habíamos hecho dos montajes masivos callejeros. Quisimos probar un espacio cerrado pero no la sala en el sentido tradicional con frontalidad”.

El cambio hacia un espacio cerrado modificó las necesidades y posibilidades del trabajo musical. Según Robinson: “Fue mucho más pulido en términos de que se hizo una banda enchufada, con bajo, guitarra eléctrica, batería completa. El mismo proyecto nos fue dando qué tipo de banda necesitábamos y qué tipo de músico necesitaba cada proyecto”.

El dios de la feria fue un trabajo inspirado en el levantamiento indígena en Bolivia el año 1791 liderado por Túpac Katari. En lo musical nuevamente se trabaja con referentes bastante concretos sobre los cuales los músicos crean y desarrollan un lenguaje propio. Como explica Robinson: “Claramente había una raíz andina pero los elementos innovadores tenían que ver con las sensaciones que nosotros teníamos. Estructuras mucho más contemporáneas, el rock, el punk, una música muy interesante”.

Luego de este montaje se produce un quiebre al interior de la compañía. Algunos integrantes se retiran, entre ellos Cristian Sanhueza que hasta ese momento había sido el director musical. Entonces Bárbara asume la dirección musical. “Yo no me iba a ir entonces tuve que asumir. Fue duro igual, me acuerdo que fue un momento difícil porque yo no me sentía capacitada para hacerlo, fue tomar una responsabilidad muy grande de un día para otro. Después ya me convencí y empezamos a buscar a otros músicos, empezaron a llegar otros amigos y armamos una bandita que fue la bandita del carronato, para *Entransito*”, recuerda.

Entransito fue el nuevo espectáculo que la compañía presentó en 2003. Nuevamente volvieron a la calle. Inspirados en el éxodo bíblico realizan una conexión entre las plagas y los problemas sociales actuales. Bárbara asume la dirección musical pero aclara: “En realidad es una dirección muy compartida, como una guía más que nada y el nexos con el director. La creación de los temas para las escenas es súper colectiva, si alguien llega con una idea o si se improvisa y salen ideas ahí mismo en la escena, todos aportan”.

Respecto a la música de *Entransito*, Robinson explica: “Siempre hemos tenido un carro en las obras ambulantes porque nos ha permitido colgar platillos, enganchar bombos, meter instrumentos.

El carromato de *Entransito* servía no solamente como un carro de transporte sino que los músicos instalaron una gran batería, tenían todos sus elementos, había xilófonos, trompetas, caja, bombo, platillos, güiros, cencerros, muñecos de plástico de esos que tienen un pitutito, cotidiáfonos que construyó el percusionista, que tienen que ver con estilos y sonidos que necesitábamos para la escena. Había por ejemplo una tapa fondo de olla con unas cadenas que se utilizaba en un momento y la Bárbara se veía terrible punky golpeando eso contra el piso”. Al respecto, Bárbara complementa: “Elementos cotidianos para hacer la música, ya sea latas, un tambor de una lavadora, monitos de goma. La propuesta de dirección musical para esa obra requería de eso”.

En 2006 realizan una intervención callejera en la cual trabajan por primera vez en colaboración con otra compañía, *La patriótico Interesante*. El trabajo musical de este espectáculo estuvo a cargo de los músicos de *Mendicantes* más algunos invitados de la *Banda Conmoción*: “Sesenta personas en la calle e invitamos a la gente gratis, como si fuera un seminario, llegó gente que no eran actores e hicimos un tiempo de proceso pedagógico con ellos. Más allá de crear una obra estábamos entregando conocimientos, experiencia y sacando a la gente a la calle”, comenta Eduardo.

Al año siguiente estrenan *Gran Baile Gran*, una nueva obra que recorre la historia de Chile desde los años 20 a la actualidad. El desafío para los músicos en este espectáculo es particularmente intenso pues la historia se narra a través de los distintos géneros musicales del siglo XX. “Se hizo toda una investigación sobre los estilos. Incluso se hizo un compilado de temas, ejemplos para poder crear los nuestros basados en esos estilos, que tuvieran también que ver con la escena”, comenta Bárbara.

En cuanto a la forma de abordar el proceso creativo, funcionó de manera distinta a los trabajos anteriores en que la composición musical se hacía a partir de improvisación con los actores. Según Bárbara: “Tuvimos un guión base que hicimos en conjunto con algunos actores, el diseñador y yo. En base a ese guión fuimos investigando estilos musicales de acuerdo a la época, según los

requerimientos de la escena. Como cada escena tenía su música, su estilo, yo aparte iba trabajando con los músicos y cada músico traía propuestas. Por ejemplo teníamos que hacer un fox-trot, un vals, un bolero y un tango, cada uno de nosotros hacía un estilo. Ha tenido su lado negativo porque se formaron temas musicales muy armados y nosotros después teníamos que adaptarlos a la escena, pero ese descubrimiento ha sido enriquecedor”.

La instrumentación de este montaje fue bastante diversa. Esto se vio facilitado porque al igual que en el montaje *El dios de la feria*, la obra se presenta en un espacio fijo, los músicos tienen un amplio lugar donde instalarse y cuentan con amplificación. “Para este montaje los bases son batería, bajo, dos trompetas, guitarra y acordeón, pero al mismo tiempo el acordeonista toca saxo, el bajista toca flauta travesera, el guitarrista toca charango, el baterista toca otras percusiones, nosotros los trompetistas tocamos más percusiones, flauta, mandolina, muchos accesorios”.

El espectáculo más reciente de la compañía fue estrenado en 2011 y se titula *Juanche, el camino de la serpiente*. Inspirado en el rescate del figurín, personaje enmascarado de distintas fiestas y carnavales en Latinoamérica. En este caso, la investigación y la propuesta musical tomaron distintas fuentes. “Fue una investigación grande con ritmos, músicas de distintas culturas; latinoamericanas, aborígenes y también de otros continentes y según eso también fuimos buscando referencias para la instrumentación y ritmos, distintas características musicales. Fuimos al [Museo] Precolombino, sacamos música, escuchamos hartos”.

Bárbara asume inicialmente la dirección pero luego la toma Diego Silva. “Con Diego íbamos al Precolombino a sacar material y después lo repartíamos para que cada uno pudiera escuchar. También con las referencias que tiene cada uno, individuales. Es un proceso largo el de *Juanche*, como dos años de investigación. No sabíamos que íbamos a llegar a esto, estábamos pensando en otras cosas que al final igual fueron parte de la investigación. También investigamos sobre los temas, estudiamos sobre las temáticas de la

obra, la problemática indígena. Eso también nos sirve para la creación de la música”.

Una influencia que se ha arrastrado

Los integrantes de la compañía destacan la influencia de los trabajos de Andrés Pérez y Mauricio Celedón tanto por el hecho de ser pioneros del teatro callejero como por la utilización de la música en vivo en sus espectáculos. En relación con estos y otros referentes, Bárbara comenta: “Aunque la gente no lo sabe hay una influencia que se ha arrastrado, porque ellos fueron los primeros que hicieron esto. Es clave *Gran Circo Teatro* con *La Negra Ester*, esa banda sonora que es tan conocida, famosa, tan bonita la música que hicieron. Ahora fuimos a ver al *Théâtre du Soleil*, también ahí hay un trabajo musical grande, el músico trabaja de una manera bien especial, inventando instrumentos. Cosas del cine también hemos comentado, el manejo del *leitmotiv*, ese ha sido un tema en nosotros, últimamente en los montajes le hemos dado harta importancia. Siempre comentamos *Los viajes de Chihiro*, *Las trillizas de Belleville*, que tienen un *leitmotiv* claro”.

En 2006 Mauricio Celedón, director de *Teatro del Silencio* viene a Chile a hacer un seminario a partir de algunas escenas del espectáculo *Purgatorio*. Bárbara se suma a este proceso como trompetista. “Me inscribí para participar como actriz, quería estar de cualquier manera y resulta que un amigo, el Christian Pino, que era de *La Patogallina*, conocía al director musical del *Teatro del Silencio*, Nelson Rojas, que andaba buscando músicos para trabajar en el seminario. Se hizo el seminario, la intervención con las cien personas en la calle, nosotros en un camión gigantesco con amplificación. Terminó el seminario y Nelson me dice que quieren que yo esté en el montaje. Estuvimos ensayando dos semanas, todos los días. Así pasé a ser parte del elenco de *Purgatorio*. Para mí una experiencia conocer a Mauricio, él ha sido mi segundo maestro en

el teatro. Terminó lo de Matucana 100 y partí a la gira por distintos lados, fuimos a Colombia, Brasil, Corea, Francia, España, Bélgica y a distintas ciudades, presentando *Purgatorio*, haciendo la música, enriqueciéndola día a día, se formó una bandita muy bonita. Creo que ha sido una de las experiencias más importantes de mi vida”.

Para nosotros es clave la improvisación

El trabajo de creación musical en *Teatro Mendicantes* ha sido por lo general en paralelo al proceso de montaje, los músicos van improvisando en relación a lo que van viendo escénicamente. También funcionan a partir de propuestas que cada músico puede llevar al ensayo pero siempre pensando en la escena que se está trabajando: “No es sólo una melodía que a mí se me ocurrió sino que he estado mirando la escena o el guión y lo pienso para eso. Así se va trabajando, se van haciendo las voces, los arreglos, según los instrumentos que estén en ese momento” aclara Bárbara.

Con respecto a los primeros tiempos en la compañía y en la creación musical para teatro, Bárbara recuerda especialmente el trabajo de improvisación con los actores como una fuente de aprendizaje: “Harta improvisación, los actores y los músicos, incluso nosotros también entrenábamos y después nos íbamos a la música, que todavía a veces se hace. Y ahí fui aprendiendo que en algunos momentos me tenía que callar o tocar más despacito, siempre pendiente de lo que estaba sucediendo en la escena”.

Sin embargo en los montajes más nuevos ha aparecido la utilización de un guión previo que ha permitido un trabajo más efectivo. “Para nosotros es clave la improvisación. Creo que eso hace que los músicos entendamos realmente el trabajo del músico de teatro. Además el guión. Creo que a medida que ha pasado el tiempo hemos entendido que es muy importante, porque antes hicimos obras que no tenían un guión muy claro, todo venía de la improvisación. Es otro método pero creo que ahora con el trabajo de guión nos ha

dado mejor resultado, más rápido y más efectivo porque a raíz de ese guión nosotros podemos crear, venir con ideas más claras antes, independiente que en el ensayo se desarrolle una improvisación”.

Otra de las características de la compañía es que han optado por la creación de música original para cada montaje. “Desde que tomé la dirección de *Mendicantes* incentivé a que la música fuera toda inédita, que no se usaran temas de otras gentes, a no ser que sea un detallito, pero a mí me gusta que la música que se toque sea de nosotros porque creo que es la instancia para crear, tenemos las herramientas”. En ese mismo sentido, Bárbara distingue también la importancia del trabajo musical en vivo en cada espectáculo “Es una propuesta que en realidad ha sido de siempre en *Mendicantes*. Siempre la banda ha estado con hartito protagonismo, en la calle, en sala también pero siempre una banda en vivo”. El hecho de contar con la banda en vivo también ha implicado hacerse cargo de la presencia del músico en la puesta en escena. La compañía ha insistido en que los músicos sean parte de la obra. “En la primera obra de *Mendicantes*, *La Procesión*, como era ambulante, los músicos iban con los actores, caminando y participando de la escena, muchas veces se movían como los actores, interactuaban. En la segunda obra *Por la caparazón o la fuerza*, pasaba algo similar, la banda era la guía de esta procesión, interactuando escénicamente. Después en *El dios de la feria*, había intervenciones de los músicos en escena, salíamos a escena, la banda entraba y se instalaba en escena, salía y volvía a entrar. Y después, en *Entransito*, que era callejera, la banda tuvo un rol protagónico importante, los músicos pasamos a tener una corporalidad bien interesante, tocábamos y actuábamos, no éramos los músicos comunes, sino que estábamos dentro de la escena, éramos un personaje, estábamos maquillados, caracterizados. En *Juanche* entramos a la escena bailando y tocando. En *Gran Baile Gran* también entrábamos además que éramos parte del salón de baile, la banda del salón”.

Pero esta presencia en la escena también ha requerido que los músicos tengan un vestuario y que su actitud corporal sea la adecuada. “Siempre tenemos un vestuario, una máscara, pero depende de

la obra la actitud del músico. Hay obras que somos neutros pero estamos con nuestro vestuario, nuestra máscara como en *Juanche*, que estamos ahí toda la escena pero tocando, una actitud básica. Pero en *Entransito* es todo lo contrario, estamos moviéndonos, participando con los actores. En el *Gran Baile Gran* también participábamos más. Requiere un entrenamiento básico, de postura”, explica Bárbara.

La ausencia de texto también otorga a la música un rol mucho más protagónico en cada obra y le demanda, a su vez, ciertas exigencias. “Como generalmente las obras de *Mendicantes* no han tenido texto, la banda está ahí llevando todo el tiempo el hilo, afirmando las escenas, es como el texto, el guión. La música siempre ha sido muy importante para ir narrando la escena, para ir cambiando las emociones, para ir marcando los puntos de giro, los quiebres. Y siempre se ha elegido un lugar privilegiado, visible, la idea es que la gente aprecie el trabajo del músico en contacto con la escena, que vea cómo está tocando su instrumento”.

La elección de la instrumentación ha sido distinta dependiendo siempre de las características del montaje. Si bien en el caso de los espectáculos callejeros hay una presencia importante de bronces, muchas veces la inclusión de instrumentos ha implicado estudio y aprendizaje. “Ha sido una característica de *Mendicantes* que existan los bronces, siempre han estado, pero la elección de los instrumentos es de acuerdo a la temática de la obra. Para el *Gran Baile* tuvimos que sumar instrumentos que nosotros no tocábamos en ese tiempo, una mandolina, un charango, hubo que aprender otras cosas, aplicar cuestiones electrónicas que también fue parte de la propuesta musical para *Juanche* porque la obra lo requería. *Juanche* muestra dos mundos muy distintos que se tienen que diferenciar con la música. Como hablamos de las culturas aborígenes tomamos ciertas sonoridades de esas culturas como las cañas, cascahuillas, pezuñas, las maderas aparte de los instrumentos que cada uno toca”.

Al igual que la instrumentación, la elección de los géneros musicales siempre está determinada por la obra, por su temática y lo que el grupo busca narrar: “*El Gran baile*, tiene muchos estilos musicales porque hablamos de distintas épocas lo que nos obliga

a tocar de todo un poco, desde una habanera del 1900 hasta un reggaetón de ahora. En *El dios de la feria*, el guión era una historia de Bolivia, por lo que debía haber timbres de esa región como las tarkas, las quenás, el charango, que estuvieran esas sonoridades, o *Entransito* que el guión era mucho más punk, la música era mucho más punk, más rockera, con desechos, porque también estábamos hablando de lo que pasa hoy en día”.

TRYO TEATRO BANDA

En el año 2000, el actor y músico Francisco Sánchez forma la compañía *Tryo Teatro Banda* con tres intenciones claras: crear montajes de temáticas o autores chilenos, itinerar por lugares alejados del circuito teatral y fusionar la actuación con la literatura y la música en vivo. En sus primeros años montaron textos del dramaturgo Juan Radrigán y adaptaron cuentos clásicos para presentarlos ante un público infantil. En 2007 comienzan una nueva etapa con el estreno de la obra *Cautiverio Felis* (sic) basados en el texto escrito por el militar español Francisco Núñez de Pineda que narra su cautiverio a manos de un cacique mapuche en 1629. A partir de este trabajo la compañía comienza a elaborar un lenguaje escénico que integra la música como un elemento fundamental y constitutivo del espectáculo. A diferencia de todos los grupos y músicos mencionados en esta investigación, en *Tryo Teatro Banda* los actores son a la vez músicos. En relación a esta forma, Francisco explica: “El actor es también un músico, un bailarín, una artista integral, puede actuar, cantar, bailar, recitar, puede hacer pantomima, manejar muñecos, puede hacer todo. Claro que requiere de mucha disciplina y también de mucho trabajo. Además que le estás contando al público directamente, no estás fingiendo que hay una pared. No hay mucha utilería ni escenografía, se usa el cuerpo para crear la imagen. Usas el cuerpo creativamente para despertar en el público la imaginación”.

El elenco de *Cautiverio Felis* está formado por tres actores-músicos que actúan e interpretan una gran variedad de instrumentos. “Nosotros actuamos, tocamos y cantamos. Todo junto, eso es el ideal para mí, que la música de teatro no venga de afuera sino de adentro del espectáculo, que los actores sean músicos y cantantes. César ya venía tocando clarinete, sabe tocar guitarra, percusión.

Pablo que toca bajo eléctrico, violín, guitarra y son talentosos entonces se pudo trabajar mucho la musicalidad para *Cautiverio Felis*".

La creación de esta obra fue un largo proceso que estuvo acompañado, al igual que los siguientes montajes de la compañía, de un trabajo de investigación tanto de la historia a narrar como de la música. "El texto de *Cautiverio* lo encontré maravilloso, dije: –yo no voy a montar esto sin saber bien de que se trata–. Leí la historia de Chile, libro tras libro y dije: –Ya entiendo de donde viene este *Cautiverio Felis*, viene del vértice inicial de la nacionalidad chilena, de la guerra entre los araucanos y los españoles, de la superioridad mapuche en algún minuto–. Tiene que tener música que nos evoque el mundo mapuche, música que nos evoque el mundo español y música que nos evoque el mundo chileno".

Sánchez había aprendido a tocar el guitarrón chileno años atrás cuando participó como músico en el montaje *El payaso y la virgen* con la compañía *Teatro Circo Imaginario*. "Cuando llegó *Cautiverio Felis* ya contaba con ese bagaje del guitarrón que es el instrumento chileno por excelencia. Compré instrumentos mapuche en Temuco y los aprendimos a tocar: trutruka, kultrun, pifilka trompe y también escuchando música mapuche, yendo a Temuco. Con mi compañía hemos vivido en Temuco para adquirir el conocimiento de esa parte de la historia de Chile".

Luego, en 2009 la compañía estrena un nuevo espectáculo titulado *Pedro de Valdivia, la gesta inconclusa* creado a partir de las cartas que el conquistador español escribió al rey Carlos V. "Cuando hicimos el *Cautiverio felis* y lo estrenamos, sentimos que había una fuerza y una capacidad a desarrollar. Dimos con muchos puntos que tuvieron resonancia, éxito por así decirlo. Ahí decidimos montar *Pedro de Valdivia, la gesta inconclusa* porque mientras investigaba lo del *Cautiverio*, me encontré con las cartas de Pedro de Valdivia y empecé a meterme en la historia y a encontrar una cantidad de estímulos y temas para contar" comenta Francisco. Manteniendo un lenguaje similar el grupo desarrolla este nuevo espectáculo. "Musicalmente es el mismo lenguaje, pero variamos un poco los instrumentos. Repetimos algunos instrumentos y pusimos también instrumentos

nuevos. Yo me compré un bandoneón, la lira de banda, pero César mantuvo el clarinete, Pablo mantuvo el bajo y el violín, yo mantuve el acordeón, mantuvimos el cajón peruano".

Ese mismo año crean un espectáculo dirigido principalmente a público infantil llamado *Kay Kay y Xeng Xeng Vilu* en el cual narran el mito fundacional del pueblo mapuche. "Fuimos a investigar Pablo y yo a la Araucanía y al sur de Argentina e hicimos este espectáculo. Está el violín, el guitarrón chileno, la kalimba, la guitarra y todos los instrumentos mapuche: el ñolkil, el trompe, la trutruka, la pifilka, la wada, el kul kul y diversos instrumentitos bien rústicos para hacer los sonidos".

Al año siguiente crean un nuevo montaje, *Jemmy Button* inspirados en la historia de un niño yagán que fue secuestrado y llevado a Inglaterra por el capitán Robert Fitz Roy. "Dijimos: –Aquí cambiemos la onda instrumental, no volvamos a repetir el acordeón, la guitarra, el trombón–. Como ganamos Fondart me compré la viola y el corno francés que siempre había querido tocar. Aprendí un poco viola, estudié bastante, Pablo aprendió trompeta y Cesar, eufonio. Aparte unos tamborcitos y unas flautas dulces. *Jemmy Button* por esa instrumentación, tiene una cosa más elegante, como música de cámara".

Luego de este tiempo de trabajo ingresan nuevos integrantes a la compañía y Francisco asume la dirección con un elenco nuevo para montar dos espectáculos paralelamente: *La Araucana* basados en el texto escrito en el siglo XVI por el español Alonso de Ercilla y *La Tirana* basados en la leyenda que da origen a dicha fiesta religiosa. Para montar *La Araucana* deciden trabajar a partir de la música española del renacimiento, en particular del autor Juan de la Encina. "Yo tuve que ir a hablar con profesores, empiezas a investigar. –Tienes que tener Viola da Gamba, no puede no estar, guitarra, flautas–. Empiezas a aprender la música del renacimiento español. Entonces para este proyecto voy a comprar viola da gamba, flautas. Metamos el teclado eléctrico si nunca hemos tenido uno y da la sonoridad renacentista del órgano, del clavecín". Los nuevos actores comienzan a aprender los instrumentos, toman clases. "Daniela de

viola, Eduardo y Marcelo de flauta, Alfredo de trombón. Aparte metimos la guitarra que es también un instrumento del renacimiento español y el teclado por primera vez en estas obras. Empezaron a estudiar, a tomar clases y todavía están estudiando. Llevan casi dos años estudiando música”. En *La Tirana* el trabajo musical tiene que ver con el mundo andino por tanto los actores estudiaron sikus y tarkas. También aparecen guitarras, charango, trombón, percusiones.

De ahí quedé casado para siempre

El trabajo que desarrolla Francisco Sánchez tiene origen en su participación como músico en la compañía *Teatro Circo Imaginario* dirigida por Andrés del Bosque. El año 1994 estrenan el espectáculo *Las siete vidas del Tony Caluga*. “Fue una investigación de la música del circo chileno. Trabajamos con Andreas Bodenhofer como compositor. La obra fue súper exitosa, la música quedó muy buena, había un de trío percusión, clarinete y yo que tocaba acordeón bajo, guitarra, teclado y trombón. Tenía 22 años, había estudiado composición hasta el año anterior y encontré un campo muy fértil para experimentar y para crear. De ahí quedé casado para siempre” recuerda Francisco.

Esta experiencia como músico de teatro lo marca de manera importante y abre su perspectiva en términos creativos para la elaboración del lenguaje que desarrollará más adelante. “El Andrés me mostró la profundidad que debe tener una investigación seria de un trabajo creativo. Él después del *Tony Caluga* se metió en el canto a lo divino y a lo humano entonces escribió y montó una obra de teatro que se llamaba *El payaso y la Virgen*. Ahí se compró un guitarrón chileno, me lo pasó, yo aprendí a tocar, le hice la música. Siempre investigando, escuchar cuecas, aprender el guitarrón”. El año 2000 Andrés del Bosque crea un espectáculo inspirado en la forma de trabajo de Darío Fo. “Montó *El día del Juicio* él sólo y yo

haciéndole la música, al lado de él. Entonces yo lo veía a él actuar, hacer todo, tirarse de una mesa, números circenses también entonces yo decía: –Quiero hacer eso, quiero actuar y tocar, hacer todo al mismo tiempo–”, recuerda Francisco.

Tryo Teatro Banda ha rescatado el concepto de juglaría para definir el trabajo que realizan. “La idea del juglar, un artista completo que te cuenta una historia, va de pueblo en pueblo y tiene que tocar música, bailar, cantar, hacer magia, malabarismo, acrobacia y todo lo que pueda para que la historia sea entretenida. Ese es el estilo que nosotros buscamos”. En relación a este concepto, Francisco da cuenta también de la influencia de Andrés del Bosque que va a Europa a estudiar Clown y Commedia dell’Arte y cuando monta *El día del Juicio* tiene esa marca del trabajo de Darío Fo “Que también investiga en las antiguas fuentes teatrales de Europa. Él ha rescatado la idea del juglar y es algo que está en la imaginación de nosotros”.

Sin duda el trabajo con Andrés Del Bosque es el referente más importante para Francisco Sánchez. Sin embargo éste reconoce que le ha llamado la atención el trabajo musical de otros espectáculos: “*La negra Ester*, por supuesto, me impacta su riqueza, es un tremendo espectáculo ver a los músicos tocando en vivo y metiéndose a participar, impresionante. *Malasangre* de Mauricio Celedón, un cuarteto de músicos con pura pantomima, eso me impactó mucho, muchísimo. Yo creo que esas dos obras a mi me impactaron mucho”.

Más allá de lo teatral, Sánchez recuerda el trabajo musical del grupo *Inti-Illimani* como una influencia respecto a la utilización de instrumentos diversos: “Me impactó mucho cuando yo era chico. Había uno que tocaba guitarra y después zampona, otro en la percusión después tocando el guitarrón mexicano. Esa facilidad que tenían para tocar distintos instrumentos y hacer una música preciosa, latinoamericana y europea al mismo tiempo, esas canciones que tienen como medias renacentistas, italianas. Ellos son un modelo tremendo, a mí me marcó mucho”.

Un campo para crear

En relación con su forma de trabajo y su visión integradora de lo musical y lo teatral Francisco señala: “Siento que las artes son como una sola, entonces una misma cosa se puede expandir hacia la plástica, hacia el sonido, hacia la luz, hacia el movimiento, el espacio. Tengo como un ideal de arte absoluto, arte total. Me di cuenta que el teatro era un campo demasiado fértil para la música, un campo para crear, donde una pequeña música tiene una connotación gigante, es una música utilizada y llevada al máximo de sus capacidades expresivas, ambiental, de belleza. A los actores tú los puedes mirar como si fuera una partitura, si ellos tienen un movimiento fijo tú tocas sus cuerpos, lees sus cuerpos, y con la música tienes la capacidad de hablar u opinar encima de la obra de teatro como otro personaje”.

El trabajo creativo a nivel musical que desarrolla el grupo es por lo general paralelo al proceso de montaje, componiendo en vivo. Sin embargo Francisco distingue: “La música va a requerir, igual que la parte teatral, de un largo proceso de ajuste, de corte. Después de un año sigues cortando, editando, creando. Es un proceso vivo, paralelo al de la obra de teatro. Lo otro es que hago sólo música original, no meto covers ni nada, todo lo que se toca se crea. Eso hace que la música sea muy especial, una música generada del mismo proceso creativo. Finalmente ese hecho amalgama los espectáculos, queda como algo indestructible, impenetrable”.

Otra de las particularidades del trabajo de *Tryo Teatro Banda* surge a partir de la presencia de los instrumentos en escena. Como los actores son a la vez músicos, continuamente incorporan los instrumentos, utilizándolos no sólo en su función original sino como objetos de utilería. Como se menciona previamente las escenografías son bastante precisas y lo que más destaca en el escenario es la gran cantidad de instrumentos. “El instrumento musical pasa a ser un objeto de utilería. No es un problema agarrar la guitarra. Pedro de Valdivia agarra el trombón y toca no más. Y ese trombón también es un arma y también es una presencia física. En los conciertos

de música el instrumento es el instrumento pero en una obra de teatro el contrabajo puede ser un barco entonces al mismo tiempo que está sirviendo para la música, está sirviendo como elemento de utilería y como no es realmente un elemento de utilería, no es un barco, estás apelando a la imaginación del espectador. Las cuerdas del contrabajo son las cuerdas de la vela y la trompeta es un catalejo, yo miro por la trompeta. Es algo que estimula mucho la imaginación, la gente queda sorprendida. Esas cosas a mí me han hecho alucinar mucho”.

Al igual que en la instrumentación, el trabajo con géneros musicales es diverso e integrador. Aparecen en un mismo montaje elementos del canto a lo poeta y luego cumbias, pasando por sonoridades más doctas. Esta variedad Francisco la analiza de la siguiente manera: “Creo en la diversidad estilística en el teatro como método y como lenguaje. Tú puedes poner un rock en una obra de teatro, después una música contemporánea y funciona. El teatro también está revestido de cierto misterio, funciona cuando funciona. Puedes traer un cellista que toque maravilloso y no funciona no más. Pero cada obra trae un tema nuevo. Por ejemplo *Jemmy Button* son los ingleses, ya la trutruka, el kultrún no va a entrar, la música agarra esa cosa inglesa. Igual también hay citas concretas, en *Cautiverio* hay cuecas, pero cada elección instrumental y cada tema teatral te va a condicionar. En el caso de *La Araucana* yo les puse un punto de partida: – música del renacimiento o que parezca música del renacimiento–”.

Pero a este universo que viene con cada temática se suma una motivación por contar la historia de una manera interesante, entretenida que cautive al espectador. “Para mí es súper clave despojar el tema histórico de algo aburrido. –Vamos a ver una historia de mapuches y españoles, puta que lata–. Se nos ha contado siempre como una lata. Podría haber sido una música súper erudita pero eso hubiera alejado a la gente. Una cumbia es una cuestión reconocible, forma parte de nuestra cultura. Si en una obra que parece erudita, aburrida, llena de fechas, datos y números que no importan nada,

tienes una cumbia, a la gente la descolocas. Les estás diciendo: –Esta historia está viva–”.

La incorporación de sonoridades mapuche también ha sido un elemento característico en los espectáculos de la compañía. “Los instrumentos mapuche naturalmente que para darle la ambientación y para decir: –Mira la organología de este pueblo que tú crees que es un pueblo bárbaro y salvaje–. Tienen los medios instrumentos”.

De todas maneras la base parece estar en los instrumentos que cada músico maneja y las posibilidades que éstos brindan. “Tú te apoyas en lo que sabes, yo tocó acordeón, el acordeón llena, alegría, entonces también vas haciendo del espectáculo algo vivo, alegre, contrastante. También yo tocó trombón, el trombón es impactante, fuerte, alegre, sonoro, tú lo metes y le das fuerza al espectáculo, le da potencia. La cantidad de instrumentos es algo espectacular. El violín con el clarinete, tocando algo emotivo, lindo, pero después el acordeón, una ranchera o una cueca. Porque en el fondo estamos hablando de nuestra identidad. *Cautiverio felis* nos está mostrando quiénes somos nosotros. La cueca del final es como apelar a eso”.

LA PATRIÓTICO INTERESANTE

Es una compañía de teatro callejero que surge al calor de las manifestaciones estudiantiles del año 2002. Ignacio Achurra, estudiante de actuación en la Universidad de Chile, quien se convertiría en el director, invita a un grupo de personas a formar este grupo y materializar sus inquietudes. A partir de esa convocatoria se incorpora Rodrigo Bastidas, que en ese momento finalizaba sus estudios de guitarra eléctrica en la Escuela de Música de la SCD. “Justo cuando estaba terminando la tesis conocí a Constanza Achurra, una amiga que estudiaba composición y ella me dijo que su hermano estaba formando una compañía de teatro de calle. Yo hasta ese momento no cachaba lo que era el teatro de calle, no sabía que *La Negra Ester* era teatro de calle, no cachaba quien era Mauricio Celedón, soy súper sincero, no tenía idea”. Sin embargo Rodrigo ya había tenido una experiencia teatral como músico en exámenes de la escuela Teatro Imagen. “En 1995 empecé a trabajar ahí. Los estudiantes de teatro tenían que hacer una puesta en escena y podían elegir música en vivo o grabada. Una bonita experiencia, me enfrenté a tocar desde el *Jalisco no te rajés* hasta temas de *Portishead*”.

Rodrigo además se encontraba realizando su tesis acerca de los instrumentos mapuche con la idea de trasladar sus ritmos y escalas a la interpretación de la guitarra eléctrica. “Empecé a investigar dos instrumentos mapuche: la trutruka y el pinkullwe. Cómo empezar a mirar un instrumento que no es occidental, que no afina en 440 pero tiene una escala, un orden, un intervalo típico”.

Ignacio realiza la adaptación de un cuento del escritor chileno Oscar Castro y el grupo comienza a trabajar en su primer montaje: *La epopeya de Juan el crespo*. “Cuando tuvimos la primera reunión me hablaron del proyecto. Estaba ambientado en el campo, entonces a mí me encantó porque yo estaba haciendo cueca, usando la

rítmica mapuche, el kultrun y todas las posibilidades del rock contemporáneo” comenta Rodrigo.

Este primer espectáculo que se estrena en 2003 cuenta con la participación de los músicos Constanza Achurra, Cristian Lacasia y Rodrigo Bastidas que desarrollaron el trabajo de manera muy intuitiva. Según recuerda Rodrigo: “Una formación instrumental de saxofón, flauta traversa, el mismo músico que tocaba las dos cosas, yo tocando guitarra y la Constanza que cantaba, tocaba tormento y accesorios. Cortamos un envase de bebida y hacíamos las pezuñas de los caballos. Mi primer acercamiento a la musicalización teatral fue súper instintiva, como lo haría cualquier músico, de hecho yo veo músicos que están trabajando por primera vez en teatro y me veo súper reflejado porque no hay otra forma de enfrentarlo si no tienes la experiencia”.

Luego en 2005 la compañía realiza un segundo espectáculo titulado *El Jabalí*, basado en la obra *Ricardo III* de William Shakespeare. Cristian Lacasia, el saxofonista, se retira y la música la crean Rodrigo y Constanza. “Teníamos muy acotadas las posibilidades de instrumentación. Pusimos un zabumba, que es un instrumento de percusión brasileño, la Coni empezó a tocar un teclado, yo agarré dos guitarras; la eléctrica y una electroacústica y las pusimos fijas en unos atriles entonces yo me cambiaba, tocaba el zabumba, agarraba la guitarra y la Coni tocaba el piano, ponía unas secuencias, usaba ruidos. Empezamos una búsqueda de que visualmente se viera como una máquina”.

Más adelante, Constanza también se retira de la compañía y Rodrigo debe buscar nuevos músicos. “Quedé solo y como estaba tocando con mi grupo *Maleza*, los invité a participar en el proyecto. Yo tenía la idea de que las obras tenían que ir con rock y obviamente con batería y bajo. En ese sentido se completó la idea que tenía en la cabeza, ahí nació el *power trío*⁵ en la compañía”. La nueva formación quedó compuesta por Rodrigo Bastidas en guitarra, Gonzalo

⁵ *Power trío* se denomina a la formación instrumental de bajo, guitarra y batería.

Bastidas, su hermano, en batería y Andrés Hanus en bajo. Ese mismo año 2005, estrenan un pasacalle titulado *La Guerrilla Carnaval*. “Compuse unos temas con influencia nortina y rockera que hasta el día de hoy los tocamos”, comenta Rodrigo.

Más adelante, en 2008 estrenan la obra *Kadogo, niño soldado*, inspirados en la problemática de los niños armados de distintos países. “*Kadogo* es particular porque habla de la problemática de los niños soldados en el mundo entonces la idea es que sea un viaje musical por el mundo. Era una obra nueva y con todas las conclusiones que había sacado de las tres obras anteriores dije: —necesito llenar más la cosa—. Un compañero me enseñó a usar el Reason⁶ y eso fue descubrir la secuencia, las posibilidades de la música y te juro que ahí me destapé. Trabajé mucho porque estaba descubriendo el programa, descubriéndome a mí, las posibilidades, poniéndome varas altas”.

En 2010 realizan un nuevo pasacalle titulado *La larga noche de los 500 años* en la que abordan la problemática del pueblo mapuche y la opresión que han sufrido a lo largo de la historia tanto por españoles como por el estado chileno. Sobre el trabajo musical en este espectáculo y la utilización de herramientas tecnológicas, Rodrigo comenta: “*La larga noche de los 500 años* me llegó del cielo porque la temática era mapuche. Volqué todo lo mapuche que tenía en mi cabeza, samplee trompes, le puse distorsión al trompe ahí en la secuencia, en el sampler. Hice todo lo que nunca había hecho, todo lo que me nacía de la fusión mapuche, que es lo que a mí me gusta hacer como músico. Fue el 2010 entonces ya estaba con muchas cosas bien maduras, bien cuajadas, me sentí muy bien haciendo esa obra, me demoré súper poco, estuvo bonito, me gustó ese trabajo”.

A comienzos de 2012 la compañía estrena su más reciente trabajo titulado *La victoria de Víctor*, inspirados en la vida del cantautor y director teatral chileno Víctor Jara. Sobre el trabajo musical en este espectáculo Rodrigo señala: “Sentía que la reivindicación de la

⁶ Reason es un software que emula sintetizadores, samplers, secuenciadores

guitarra debía estar. Lo que hicimos antes de cualquier secuencia fue potenciar el *power trio*, que fue la idea que yo tenía desde un principio, componer la mayor cantidad de música sin el computador”.

Rodrigo decide componer la música tomando como referente el trabajo de Víctor Jara pero sin hacer una versión. “Es tan delicado hacer una obra sobre Víctor Jara, yo creo que lejos es el proyecto más difícil en términos ético-musicales que he tenido porque era tan fácil hacer covers”. Ante esto, Rodrigo opta por abordar la creación desde otro lugar: “Agarrar un tema y darle otra mirada, hacer la parte B, inspirado en el tema y que no necesariamente debe sonar igual. Mirarlo como hoy día yo lo tocaría. De ahí sacas una esencia más rica de Víctor Jara”. En una primera etapa de creación trabajaron únicamente con la base instrumental pero luego agregan samplers y manipulación digital de sonidos. “Tuvimos una residencia en Le Fournau, que es un centro de artes de la calle en Brest, en el norte de Francia, un lugar maravilloso. Ahí empezó la etapa de buscar el sampler. Mi hermano y el bajista se compraron unos Kaoss⁷ y ahí empezamos a jugar con la tecnología. Yo agarré por ejemplo la introducción de *Tè recuerdo Amanda* y la samplee. En un tema que es súper electrónico estoy usando la introducción del *Tè recuerdo Amanda* pero una octava más abajo. Eso me permitió usar a Víctor Jara de otra forma. Hacer música original y usar a Víctor Jara con sutileza, con respeto, con emoción. Es como buscar traerlo”.

Le pones la música y la escena se completa

El trabajo de La Patriótico Interesante, al igual que las compañías anteriormente mencionadas, se caracteriza por la incorporación de música en vivo. Sobre esto Ignacio reflexiona: “Creo que la

⁷ Kaoss es un controlador MIDI, sampler y procesador de efectos creado por la empresa Korg que se utiliza de manera táctil.

definición más evidente es que está viva, está ocurriendo en presente, por lo tanto tiene diálogo con el público, con los actores y eso hace que el espectáculo tome una energía, un cariz. Es una espectacularidad distinta a que si tuviera música envasada. La música ejecutada en vivo nos parecía que era necesaria, también fue un poco por intuición pero con el correr del tiempo se fue convirtiendo en algo fundamental, precisamente por ese diálogo entre escena, actores y músicos. Finalmente, la música determina la escena, la actuación, el ritmo, el pulso, la estética del montaje tanto como la dirección o los actores determinan a la música. Hay un diálogo constante, muchas cosas parten desde la música, de ahí uno arma una escena, uno justifica una escena en función de esa música”.

Rodrigo por su parte destaca la importancia y menciona las funciones que cumple la música en el grupo. “Nuestra declaración de principios en la compañía es que estamos haciendo un teatro popular, que llegue a la gente, sobre todo para el público que no va al teatro, por lo que la utilización de la música en vivo es fundamental para la mejor comprensión de nuestros espectáculos. La música tiene que salir de la emoción de la escena, tiene que resaltar la emoción, crear diversas atmósferas. Le pones la música y la escena se completa, es la encargada de sellar las emociones propuestas”.

En ese sentido la presencia de los músicos es también un factor a considerar en la narración. “Estamos en escena, acompañamos la acción, asentimos con la cabeza y eso forma parte de la poética. En *Kadogo*, somos personajes constantes, somos los señores de la guerra. Se nota que hay una conexión estética. Es la forma de hacer notar a la gente que lo que estamos haciendo es transparente”, señala Rodrigo.

En cuanto a los géneros musicales hay una preferencia marcada por el rock tanto a nivel de estilo como en la formación instrumental. Rodrigo define a *La Patriótico Interesante* como “una compañía rockera”, incluso han reseñado sus espectáculos como *pasacalle-teatro-rock*. “El rock es un estilo que cruza linealmente la composición en la compañía por sus características energéticas. En nuestro primer montaje *La epopeya de Juan el crespo*, teníamos una

configuración instrumental mucho más acústica, con el folklore como referente en la composición, pero en *El Jabalí* aparece el rock a raíz del cambio de integrantes y en *Kadogo* se consolida como recurso musical”.

Otro elemento importante que aparece a nivel musical es el trabajo con herramientas digitales. El uso del computador en escena como un instrumento más, la utilización de un controlador MIDI y el sampleo de sonidos se vuelven parte del lenguaje musical en la compañía. Sobre la utilización de estos recursos, Rodrigo señala: “Toco en vivo, uso un controlador MIDI. En *Kadogo* no sabía economizar mucho el disco duro y se me cayó el computador muchas veces en vivo. Cometí muchos errores y aún todavía es complicado trabajar con un computador. Al final llegamos a esta configuración: Computador, tarjeta de sonido y controlador MIDI. Ya no puedo hacer una obra sin usar estos instrumentos”.

En relación al uso de samplers, si bien Rodrigo reconoce que no ha habido un trabajo tan consciente en su utilización como lenguaje simbólico, su inclusión en la música de las obras es notoria y creciente. “Hemos usado voces editadas, por ejemplo en *Kadogo* hay un discurso del Che Guevara que yo edite como si estuviera hablando de los niños soldados. En *La larga noche de los 500 años* hay voces de distintos personeros del gobierno: Pérez Yoma, Piñera hablando de los mapuche, una mapuche hablando. Hay trutrukas y trompes sampleados”. En *La victoria de Víctor* también aparece con mucha fuerza el recurso con los ya mencionados sampleos de guitarras de Víctor Jara y un pequeño fragmento de Violeta Parra. “Puse la voz de la Violeta que sale en la *Defensa de Violeta Parra* de Nicanor Parra, le saqué ese pedacito. Era la voz de Violeta Parra para una escena de Violeta Parra” explica Rodrigo.

Peinadísimo p’atrás

Respecto del trabajo musical en sus espectáculos, Ignacio reconoce la influencia de compañías más antiguas. “Estamos alimentados de los referentes de *La Negra Ester*, de los primeros trabajos de *La Patogallina*, del *Teatro del Silencio*, donde también se trabajaba con música en vivo, y aparte nosotros partimos trabajando muy ligados al mundo del *clown*, del payaso, de la *Commedia dell’Arte* y en eso la música es fundamental”. En este mismo ámbito Rodrigo destaca principalmente el trabajo del *Teatro del Silencio*. “Teníamos temporada de *El Jabalí* en la biblioteca de Santiago al frente de Matucana 100 y fuimos a ver *Purgatorio* del *Teatro del Silencio*. Quedé peinado p’atrás, peinadísimo p’atrás. Lo encontré fuerte, emocionante, la música funcionaba increíble. Me dejó pensando en que se podía, de hecho fuimos la mayoría de *La Patriótico* y quedamos todos prendidos”.

Una dramaturgia paralela

El trabajo de creación musical en *La Patriótico Interesante* si bien se basa en alguna medida en la improvisación tiene, a diferencia de las compañías mencionadas anteriormente, la figura del compositor. Es Rodrigo quien desarrolla las ideas surgidas en las improvisaciones y en muchos casos compone previamente las músicas basado en el texto “El proceso comienza primero en trabajo de mesa, cada área investiga desde su experticia, luego comienza la improvisación colectiva donde aparecen las ideas que finalmente concreto como compositor”.

Finalmente Rodrigo reflexiona sobre la importancia de lo musical en los espectáculos de la compañía: “Sin música nuestras obras serían muy fomes. Nuestras obras no están hechas para mostrarlas sin música. La música se involucra mucho en la dramaturgia y se transforma en una dramaturgia paralela”.

SOLISTAS

“El compositor tiene la posibilidad de ser un eje aportador en el proceso, fuertemente. La música tiene la facultad de poder ser un actor más dentro de la obra, intervenir y tomarse un espacio”.

JORGE ALIAGA

“Cuando la música suena el espectador está recibiendo y está realizando asociaciones personales, de experiencia en la vida y si eso no es potente y si eso no es la manera más fuerte y mejor de generar un lenguaje no se cuál podrá ser”.

ALEJANDRO MIRANDA

“El lenguaje tiene que ir cada vez descarnando más lo que tú sientes, tu propia historia conectarla con lo que te piden, para no ser un funcionario que solo timbra su trabajo. Se trata de incorporarse con algunos riesgos”.

PATRICIO SOLOVERA

CAPÍTULO II

Solistas

Son músicos que trabajan de manera individual. Les he llamado “solistas” ante la ausencia de una palabra que los defina mejor. Su actividad ha estado asociada principalmente a la música grabada. Se caracterizan por el uso de recursos tecnológicos como sintetizadores, teclados, instrumentos virtuales, computadores y toda clase de herramientas que les permitan elaborar en forma personal, un diseño sonoro para cada montaje. En estas búsquedas han desarrollado diferentes lenguajes, utilizando samplers, procesando sonidos, mezclando instrumentos reales e instrumentos de síntesis etc.

Una de las dificultades en la labor de estos músicos es que al ser su música grabada previamente, requiere de un arduo proceso de ajuste con el espectáculo además de una gran experticia de su parte en función de poder leer las necesidades del montaje y traducirlo a una composición.

El formato grabado les permite participar en diferentes obras de manera simultánea. Algunos han compuesto música para decenas de montajes, cuestión impensada si trabajaran exclusivamente en vivo, sin embargo el hecho de trabajar solos los obliga al tremendo desafío de componer únicamente con sus propias capacidades, recursos e ideas.

Si bien muchas veces se tiende a resaltar el trabajo musical en vivo en desmedro de la llamada música envasada, la labor de estos creadores es tan compleja y rica como la de los músicos en vivo. El lenguaje propuesto por los músicos solistas pone de manifiesto la necesidad de repensar las relaciones entre música y escena e instala el concepto de sonido, en un sentido que trasciende lo estrictamente musical, como una herramienta discursiva y narrativa para el teatro.

Patricio SOLOVERA

La actividad músico-teatral de Patricio Solovera es la más extensa entre todos los entrevistados. Estudió desde niño en la Escuela Experimental Artística, llegó al teatro en el año 1971 y continúa hasta la actualidad. Sobre esos primeros tiempos recuerda: “Antes no había casi nadie. En los 70 estaban los maestros Luis Advis, Sergio Ortega, Cirilo Vila y yo. Después me llamaban más a mí porque yo era más barato. Era muy raro que se usara músicos. Fue como una choreza cuando yo entré. Me acuerdo que fue una obra que dirigía un ruso. Un día llega un amigo que su papá era actor y me dice: –Mi papá me dijo que por qué no hablaba contigo que tocas guitarra. Te necesita en una obra para que acompañes unas canciones—. Era una obra de investigación hecha por la CUT que se llamaba *La Maldición de la palabra*. Después se hizo la película. Era maravillosa y la quemaron, cuando se metieron en Chile Films ahí desapareció”.

Luego de este primer montaje comienza una actividad permanente de teatro en poblaciones con diferentes grupos. “Hice mucho teatro pero en ese tiempo no había compañías estables, se juntaban tres actores y montaban una cosa. Mucho teatro poblacional. Ellos me pedían, yo les hacía una música y se las llevaba. No las escribía, las grababa”.

Continúa así, una actividad muy intensa para Patricio que no se verá interrumpida ni siquiera por el Golpe de Estado. “Vinieron los tiempos difíciles entonces empezamos a hacer teatro en el Instituto Chileno Francés con el *Teatro Joven* dirigido por Alejandro Castillo, ahí nos fue bastante bien. Aparte de compañías chiquititas de teatro infantil con Jorge Gajardo, Miriam Palacios. Hacíamos títeres, en sindicatos, escuelas, donde saliera, no había nada, andábamos en micro con las cosas”. El apoyo del Instituto Chileno Francés en los

comienzos de la dictadura les permitió mantener una continuidad además de contar con ciertos recursos para desarrollar montajes, sin embargo al producirse el cambio de director esta ayuda terminó.

En el año 1978 Patricio parte a vivir a Ecuador a propósito de una posibilidad que tuvo de ir a tocar allá. “Aquí estaba la escoba por la dictadura en el 78. Mi hermano que era concertista en guitarra, estaba desaparecido, mi familia amenazada. Yo partí para allá y me empezó a ir bien, de hecho en una universidad formé un grupito de teatro. Después me fui a un pueblo chico, trabajé en la selva. Pero yo sabía lo que estaba pasando acá. Lo pasé malísimo, aprendí mucho, conocí mucho, fui a ver músicos, maravillas pero es una mezcla de placer y dolor”.

A su regreso a Chile al año siguiente, comienza un trabajo junto al director Raúl Osorio. La obra *Tres Marías y una Rosa* marca el inicio de una colaboración que se ha mantenido hasta la actualidad. “Hice la música con pura voz de mujer, pequeñas melodías. Una cosa muy bonita porque ellas [las actrices] están haciendo arpilleras y yo con una guitarra grabada le doy como martillazos, empieza a tomar un ritmo hasta que llega a una cueca pero con las cuerdas apañadas. Después voy soltando los dedos, empieza a ampliarse el sonido justo cuando levantan la arpillera”.

La colaboración constante con ciertos directores ha sido una característica del trabajo de Patricio: “Con [Alejandro] Castillo hice como 6, 7 montajes, con Mateo Iribarren hice como 10 montajes, con Raúl Osorio llevo como 15 montajes. Los otros son esporádicos: Fernando González, Gustavo Meza. Pero siempre me pego con los directores. Es bueno eso porque te vas conociendo y te vas entendiendo más”.

En este sentido la continuidad permite tanto desarrollar una forma de trabajo particular con cada director como conectarse de manera más profunda con las obras. “Vas encontrando una mancomunidad, el punto en que las dos personas quieren decir lo mismo. Hay que ver cómo lo dice uno, cómo lo dice el otro y cómo compatibilizas eso. Hay que captar muy bien qué es lo que quiere el director pero eso no significa que uno sea un ente pasivo”.

Nosotros tenemos pachamama

Al momento de comentar algún espectáculo en particular, Patricio recuerda de manera especial la labor desarrollada en la obra *El gran teatro del mundo* dirigida por Raúl Osorio en 1980. “Uno de los grandes logros que hicimos porque lo trabajé con varios músicos fue *El gran teatro del mundo*. [En el texto] sale la tierra, la vida, el génesis y nosotros también tenemos génesis, tenemos una cosmovisión riquísima. Entonces decidí ocupar todos esos instrumentos: bajones, tarkas, zamponas, quenás, percusiones y para conectarlo con el auto sacramental de Calderón, puse un violín. Hay unos logros preciosos”.

Esta misma conformación instrumental la retoma en un trabajo posterior, la obra *Urfaust* que dirigió el alemán Wolfgang Gropper. “Fue muy curioso porque él me pidió un coral wagneriano. Yo me puse a trabajar armonías clásicas y de repente me vino la misma cosa: –Aquí me están hablando del espíritu de la tierra y nosotros tenemos pachamama–. Llamé a los mismos músicos”. Comenzaban a improvisar en torno a temas e imágenes de la obra que Patricio iba guiando. Lo grabaron y lo presentaron al director. “Quedó fascinado. Él era especialista de esa obra en el mundo y dijo que era la mejor música que había escuchado. Esa música se hizo con un trabajo experimental, arriesgado, con búsqueda, grabamos una y otra vez antes de mostrar, discutíamos, peleábamos entre nosotros. Fue muy rico ese trabajo, muy enriquecedor”.

Por otro lado Patricio señala con sinceridad que no en todos sus trabajos ha tenido un buen resultado: “Yo he hecho obras muy malas. Generalmente renuncio patudamente porque yo vivo de esto y renunciar a una obra es renunciar a tres meses de vida pero es muy dañino hacer un trabajo que tú no estás convencido. Por supuesto que he estado en fracasos, cosas buenas y cosas malas. También he hecho trabajos pésimos, malísimos musicalmente, me he descuidado. Cuando entré tenía mucho trabajo, ocho montajes al año, entonces de repente estaba en dos, tres montajes y le echaba

un poquito a la cundidora. Pero en general todos los trabajos son enriquecedores”.

Todo es alimentación para crear

Respecto a una metodología o forma de abordar el trabajo musical en teatro, Patricio resalta la necesidad de estar presente en el proceso de ensayos. “La metodología mía es ir a los ensayos y fijarme en todo: en el teatro, en los actores, en los camarines, en la conversación, en el ánimo que existe. Todo es alimentación para crear, todo contribuye y te vas llenando. No se escribe ni una nota, eso va llenando el cántaro. Después tú sientes que quieres apoyar y empiezas a sugerir cosas. Obedecer al primer impulso pero no al primer impulso gratuito. Después que tienes mucha información dejas que el impulso salga porque es un impulso con información, no es un impulso histérico. Luego viene la depuración, el trabajo artesanal de corregir detallitos”.

Por otro lado comienza una búsqueda para encontrar una conexión a nivel personal con los contenidos de la obra y realizar la creación musical desde ese lugar. “Yo trabajo volviendo al origen, me salgo del texto y me pregunto lo elemental: ¿de qué se trata esto?, ¿cuál es mi empatía con esto que tengo que hacer? El lenguaje es muy importante y delicado porque tiene que ir cada vez descarnando más lo que tú sientes y tu propia historia conectarla con lo que te piden, para no ser un funcionario que solo timbra su trabajo. Se trata de incorporarse con algunos riesgos y hacer propio el trabajo”.

En relación con la instrumentación, Patricio pone de manifiesto que ésta va a depender de las necesidades de cada obra y en ese sentido requiere de un equilibrio para no sobrecargar los contenidos del trabajo. “Hay instrumentos que son tan análogos a un estilo teatral que es pernicioso, porque es miel sobre miel. Entonces del instrumento ideal hay que usar el opuesto. En *El loco y la Triste* de

Juan Radrigán, dirigida por Raúl Osorio, el final es terrible y Raúl me dice: –Un cello–. Yo hice una música con guitarra pero con arco de violín, le echaba tiza al arco. Puedes tocar algunos efectos nada más, algunos sonidos. La guitarra es amorosa, es social, te da la idea de amigos, de canto, de vino, de mujer, de nostalgia, de soledad. Puras cosas emocionales, humanas, hermosas. Pequeñas gotas de eso pero como si le estuvieras pasando las uñas a un pizarrón. Podría por ejemplo haber usado una tuba, pero una tuba haciendo una bella melodía. Todo lo que signifique que lo bello es frágil y hay tendencia a destruirlo”.

Respecto a esta elección de timbres, Patricio destaca este componente que podríamos llamar simbólico, relacionado con qué es lo que el instrumento en sí mismo transmite o significa para el espectador. “Es muy distinto poner la misma melodía en flauta o en clarinete. No porque sean timbres distintos sino porque la flauta inmediatamente produce un reflejo condicionado: pastoril, dulzura, predomina eso en la cultura auditiva. Entonces la instrumentación pasa a ser un instrumento dramático en el sentido de que puedo trabajar por contradicción, puedo hacer una cueca en cello y solamente por ser cello ya está diciendo algo, solamente por el sonido, el espectador dice: –algo pasó–”.

En cuanto al trabajo de géneros, la búsqueda de Patricio apunta a una teatralidad que distinga a la música de teatro de la música que se escucha fuera de ese espacio: “Un rock en el teatro es un rock teatral, no es el rock que se toca en el disco. Puede ser el mismo rock pero tú tienes que darle un toque para distanciarlo del rock del recital. Tienes que distanciarlo para que cumpla un papel dramático”. En cuanto al modo de lograr esa teatralidad, explicita: “Es básico que no haya grandilocuencia, darse cuenta que la música en el teatro no es protagónica pero está incorporada indisolublemente con el montaje. La grandilocuencia se pasa a otro escenario, a otro hábitat. El hábitat del teatro es la fantasía, tú no te puedes salir de la fantasía. Tú sabes que eso no es una casa, que está afirmada con palos. La música es también una fantasía”.

Acerca de la dicotomía entre la música interpretada en vivo y la grabación, Patricio ha trabajado en ambos formatos y plantea algunas reflexiones sobre cada modalidad: “Es rica la música en vivo pero compleja porque la música es pasional, te lleva, es un río que te lleva y aquí tienes que sujetarlo porque tú no eres protagonista, tú estás colaborando, sugiriendo, no puedes pasar por encima a no ser que el director te lo pida específicamente”. Por su parte la música envasada presenta la dificultad de no poder ser modificada: “No puede seguir la vivencia del actor. En la música en vivo yo toco según cómo va la escena, a veces tengo que empujarla, otras retenerla, a veces jugar un poco. La música grabada te quita esa posibilidad, te ofrece otras, que tú puedes poner un coro, es compensatorio”.

Principalmente en la música grabada, pero también en cierta medida en la música en vivo, aparecen las herramientas tecnológicas como posibilidades a desarrollar. Al respecto se muestra un poco escéptico: “La tecnología ha democratizado la música porque teniendo una computadora, un buen teclado, puedo hacer una sinfonía, con la diferencia que el corno nunca va a sonar como corno ni va a tener el modo de soplar. La tecnología es importante pero que no invada. Yo he escuchado música de teatro en que el trabajo sonoro es perfecto, la música es buena, bonita, pero es de cine. Todo el carácter es de cine, se transforma, se sale de su hábitat. Yo no digo no usarla, todo lo contrario: usarla pero no sacarla del teatro”.

Finalmente en una mirada general a toda su trayectoria, señala: Yo tengo una visión de las cosas: Todo es extraordinario, todo es una experiencia. Si uno deja pasar las cosas deja de ser extraordinario entonces te la perdiste”.

JUAN CARLOS ZAGAL

En 1987 Jaime Lorca, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal, luego de egresar de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica forman el grupo *De los que no Estaban Muertos*. Juan Carlos, además de su formación como actor, era músico autodidacta, cantaba, tocaba guitarra y armónica y desde su llegada a la universidad había musicalizado tanto sus propios trabajos como los de sus compañeros: “Entré a la universidad, hice las composiciones de casi todas las obras que yo participé, me pedían si les ayudaba y los apoyaba con guitarra, armónica, guitarra de 12 cuerdas, a veces flauta. Bien rockero siempre pero después composiciones más contemporáneas. Esa fue la base y descubrí que la composición era para algo, empecé a entender que yo la podía transformar en imágenes y aportar en emoción, en atmósfera e imágenes para la obra de teatro. Acompañaba las escenas y normalmente funcionaba muy bien porque venía de un actor, de adentro”.

Con la misma lógica del trabajo universitario crea la música de los primeros espectáculos del grupo: *El santo patrono* y *Salmón Vudú* estrenadas en 1987 y 1988 respectivamente. “Por la falta de medios también. No había más dinero para acceder a otros recursos, otros instrumentos. Seguí con guitarra”.

Más adelante conocen al músico Juan Cristóbal Meza y lo invitan a trabajar junto a la compañía en el montaje *El rap del Quijote*, que fue estrenado en 1989. “Lo vimos trabajando en *Teatro Q*, un famoso grupo de los años 80. Yo lo vi con el teclado sonando y dije –eso es lo que nosotros necesitamos–. Terminó la función, fui a hablar con él y lo invitamos. Al ser un compositor hacía cosas muy bonitas, muy precisas también. Tenía un teclado, un Ensoniq

SQ80, era el que tocaba *Electrodomésticos* entonces era top, lo último en teclados, sintetizadores”.

Comienza entonces un proceso de descubrir las posibilidades del trabajo con teclados y decide comprarle el instrumento a Meza. “Ahí descubrí lo que realmente necesitaba para ser compositor de las propias obras. El teclado, para mí que no tenía técnica, que no sabía música, me daba más herramientas que la guitarra. Fue muy revolucionario para nosotros como compañía tener ese aparatito. Se lo compré en incómodas cuotas mensuales para esa época, uno no tenía dinero para nada, hacíamos esfuerzos increíbles por pagar la cuota, mi suegro me prestó el dinero, él pidió un préstamo”.

Ya en 1990 la compañía cambia su nombre a *La Troppa* y montan el primer espectáculo en que trabaja con su propio teclado: *Pinnocchio*: “Fue una de las primeras obras que usó música en vivo con estos aparatos, funcionó súper bien porque hacía la banda de sonido en vivo, programé sonidos en cada tecla. Hice un trabajo bien largo. Ahí empezó mi evolución musical con los distintos instrumentos y fui intentando mejorar. Usaba la voz, podía armar los temas, usar bases y dejarme algunos arreglos o figuras para tocarlas en vivo con el mismo teclado o algún otro instrumento. Tenía guitarra eléctrica y acústica, Jaime en esa época tocaba el saxo, también intervenía. Se amplió, se profundizó y mejoró mucho la puesta en escena con la música”.

En 1994 estrenan *Lobo* manteniendo la dinámica de trabajo de música en vivo con algunas secuencias y bases previamente elaboradas. Pero en *Viaje al centro de la tierra* el siguiente montaje de 1995, optan por grabar la música ante las dificultades de actuar y tocar a la vez: “Con Laura tuvimos un hijo en esa época y la compañía decidió hacer *Viaje al centro de la tierra* con dos actores: Jaime y yo. Ahí no pude, no tuve tiempo porque la escenografía era muy compleja, una locomotora. No alcanzaba a llegar al teclado y era muy peligroso también porque la locomotora se nos iba y podía pasar a llevar el teclado. Decidimos grabar”.

De ahí en adelante los montajes siguieron siendo con la música grabada. Es importante considerar que en los espectáculos de *La*

Troppa son los mismos actores quienes se encargan de manipular los elementos escenográficos, la tramoya. A esto se suma la creciente complejidad de las puestas en escena: “Imposible por la cantidad de trabajo como tramoyas y actores. Mi trabajo como músico se tenía que restringir a crearla junto con la obra pero después a grabarla y que un sonidista la tirara. La otra opción era llamar a un músico pero sentíamos que perdíamos el sello”.

En 1999 estrenan *Gemelos*, una de las obras de la compañía que ha causado mayor impacto en el público. “La gente se acuerda de la obra por la música. Como es un juego de niños, una historia tremenda, dura pero es un juego de niños, tuve que hacer música un poco ligado a eso. Pero en la escena de los judíos yo cantaba un poco, con violines, unos tambores, simbolizando una marcha fúnebre”. Luego en 2003 estrenan *Jesús Betz*, la última obra que harían como *La Troppa*. De este montaje, Juan Carlos destaca particularmente la importancia de lo musical: “La música está entrelazada, súper fuerte, está súper ligada. Yo le quito la música y la obra se va a la mierda, la mitad de la obra es música. Era tan importante que suplía incluso la carencia dramática, de repente iba supliendo o sosteniendo escenas. Ahí yo trabajé mucho”.

En 2006 la compañía se separa. Jaime Lorca funda su grupo *Teatro Inmóvil*, Laura Pizarro y Juan Carlos forman *Teatro Cinema* con la cual a la fecha han estrenado dos espectáculos: *Sin sangre* de 2007 y *El hombre que daba de beber a las mariposas* de 2010. Sobre estos montajes Juan Carlos señala: “*Sin sangre* es una tragedia entonces la música empezó a ser con notas menores, más trágica, más estridente, más dura, ligada a este sentido trágico de la obra, con una nostalgia tremenda porque la vida de los personajes se pierde en esta historia de venganza y ellos no logran florecer como personas. El tema final de *Sin sangre* es de una nostalgia tremenda, de un dolor profundo. En *El hombre que daba de beber a las mariposas* termina la obra con un canto de niños y todo va hacia arriba, los niños cantan y las mariposas revuelan, el coro de niños canta, los violines y los clarinetes, todo sonando en una melodía que te lleva en un vuelo hacia arriba, porque el personaje termina ahí”.

No concibo la obra en silencio

Tal como menciona anteriormente, el trabajo musical que realiza Juan Carlos está fuertemente marcado por la historia que buscan contar, es eso lo que en última instancia determina los lenguajes, los géneros y colores que la música tendrá. En ese sentido la metodología de trabajo para la creación musical que ha desarrollado está determinada por las imágenes y emociones que la historia evoca. “Me guio mucho por la emoción, es lo primero que a mí me aparece, cuál es la emoción, cuál es la imagen. Trato de penetrarme con esa imagen y empezar a buscar. Hago bosquejos que no duran más de 40 o 50 segundos. Después les voy dando más dimensiones pero necesito tener la primera impresión, la primera foto. Llego a componer unos 200 bosquejos antes de empezar, muy distintos unos de otros, pasando por distintas variables, distintas facetas dependiendo de la obra. Cuando empezamos a adentrarnos en el estudio de los personajes, de la puesta en escena, revisando lo que he hecho, empiezo a clasificar. De esos 200, termino usando 20 temas musicales, unos más desarrollados que otros pero siempre la acción está acompañada por música, es una deformación que tengo, no concibo la obra en silencio”.

Una de las características del lenguaje musical de Juan Carlos tiene relación con la utilización de los teclados, sintetizadores y softwares. El descubrimiento que le significa su encuentro con esas tecnologías marca el modo en que su música se desarrolla: “Entre el Reason y el Korg Trinity yo logré armar mi orquesta, con muchos más instrumentos y hacer arreglos muchos más acabados. Traen una gran cantidad de sonidos y cada sonido tiene su forma de ser tocado, no es llegar y teclear. Como yo no soy pianista ni soy guitarrista sino que me gusta la música, escucho el sonido y entiendo de acuerdo a su *touch* cómo tocarlo, invento la técnica para tocarlo, voy descubriendo. Así como los actores jugamos a ser otros, con mi música juego a que son instrumentos y que es una gran orquesta que está sonando, un gran coro”.

Pese a que el trabajo pueda estar muy bien logrado y muchas personas lleguen a dudar si son instrumentos virtuales o reales, la intención última no tiene que ver con eso. “Yo sé que los músicos tocando es algo irreproducible, es como ver un video y ver la obra de teatro de verdad. Pero he logrado jugar con el espectador y despertar su emoción, que no se detenga en la técnica que tengo, que no se detenga en la calidad interpretativa, en la calidad sonora sino que entienda como un todo inseparable la imagen y la banda de sonido y lo entienda como un todo envolvente”.

Esta búsqueda de un espectáculo unitario donde todas las partes son importantes e interdependientes ha sido una constante en el trabajo de Juan Carlos. “Una de las cosas que me complica es cómo llegar al equilibrio entre la actuación, el texto, la imagen y la música. Que venga alguien y diga: Esta escena no puede ser sin esa música. Cómo llegar a ese equilibrio, eso es difícil para mí”. Respecto a esto su música asume ciertos roles en la obra. “Trato de meterme en un nivel simbólico, inexplicable, misterioso, que pueda tener la asociación de ciertas notas para provocar en el espectador cierta armonía, cierta concordancia o sincronía con lo que está viendo y lo que estoy diciendo. Casi ciego en un laberinto pero encuentro normalmente mis respuestas para la obra, no aspiro a más con la música”. A esto suma la necesidad de presentar algo original al espectador: “Desde que se oscurece hasta que vuelve la luz narrarle al espectador, entregarle sonidos, ideas e imágenes que él no ha visto dentro de lo posible”.

Pero el trabajo musical no solo busca una comunicación con el espectador sino que también establece ciertos diálogos entre el equipo durante el proceso creativo para encontrar y dar a entender las emociones que emanan de las escenas. “Para invitarlos a ver la obra desde el lado emocional y no solo intelectual porque cuando uno escribe hay un trabajo intelectual súper fuerte, de asociación de ideas que a veces agota. La obra empieza a transformarse cuando pasamos a ensayar con los actores, a descubrirla y la música nos ayuda a situar, a decir: —ésto va a ser así, vamos a buscar éste tipo de emoción, ese tipo de atmósfera, este tipo de mundo, de tiempo, de espacio—”.

Al momento de la actuación, la música también busca ayudar al actor y no entorpecer su trabajo sino potenciarlo: “Es como una banda de sonido, esencialmente una melodía que vaya envolviendo, sin tanto arreglo porque el arreglo final lo hace el actor en vivo, con su voz, con su texto. Yo no puedo en mis composiciones atacar tanto el texto porque hay música que no se presta para una narración oral, verbal. Tengo que ser muy cuidadoso pero sí le ofrezco al actor la posibilidad de que sienta que en la música él va navegando en sinuosidades que lo conducen o lo pueden conducir”.

Al momento de componer, Juan Carlos ha buscado constantemente un diálogo entre sus gustos personales y las necesidades de la obra. “A mí me gusta la música bien atmosférica, mezclada un poco con el rock, eso siempre lo mantengo, trato de insinuar rock o a veces pop dependiendo un poco de la estética de la obra. Mi música está más influida por el jazz evidentemente, por la electrónica, por la composición para cine, para teatro, la música clásica. Esos son los referentes que yo tengo. Me gusta mucho Henryk Górecki, la tercera sinfonía es increíble, es pegado pero transmite una emoción tremenda. Erick Serra, Ennio Morricone que son los referentes normales en las películas de cine”.

En relación a la música en teatro Juan Carlos destaca el trabajo de otros compositores. “Miguel Miranda me gusta mucho lo que hace desde que lo conocí en *Teatro la Memoria*, algunas músicas de Andreas Bodenhofer. El que también nos impactaba mucho en nuestra época de universidad era el Patricio Solovera, muy certero, muy profesional, sintético, preciso con sus intervenciones musicales”.

Un valor distinto a la escena

Hay algunas músicas que Juan Carlos recuerda especialmente tanto por el resultado que significaron en lo estrictamente musical como en su relación con la creación escénica. Una de ellas es la música de *Pinocchio*, que fue la primera que compuso con teclados.

“Llegué un día al ensayo y le dije a Laura: –hice un tema que yo creo que es para el nacimiento–. Lo toqué y nos embargó a todos una emoción profunda, no sabemos por qué, porque nos conectó a cuando éramos niños quizás, al inconsciente, las canciones de cuna que nos cantaban las madres, los padres, los tíos, los abuelos. Laura hizo un ejercicio súper bonito, todos vimos cómo evolucionó. Fue entrañable esa música con ese personaje y la emoción que provocó en toda la gente que vio la obra, montones de gente. Una sincronía total por la simpleza, por la belleza y por lo que acompañaba la obra”.

Otro de los temas que Juan Carlos recuerda particularmente es *La cruz de coral* de la obra *Jesús Betz*. “Me alucina porque me metí en una orquesta con coros y con variaciones. Yo la encuentro muy compleja, estuve dos meses, fue un esfuerzo titánico para mí, soy analfabeto pero me pongo a hacer algo con cornos, cellos contrabajos, clarinete. Ese esfuerzo, esa emoción, todo lo que significa un paso, descubrir algo y llegar a un objetivo personal muy humilde dentro de las grandes composiciones o la música que uno escucha. Para mí fue como haber hecho una sinfonía, para mi nivel y mis limitaciones. Esos son momentos memorables, uno los guarda como algo que te marca, no por la música en si misma sino por el momento en que tú logras tu objetivo, lo pones en la obra, funciona, realza y le da un valor distinto a la escena”.

ANDREAS BODENHOFER

En 1988 el compositor Andreas Bodenhofer regresa a Chile luego del exilio y el primer trabajo que realiza es la composición para un examen de egreso en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, iniciando de este modo una larga carrera en la creación musical para espectáculos teatrales. Su formación musical comienza desde temprana edad en la Escuela Experimental Artística. “Después de dar el bachillerato en esa época, en 1963, me fui a estudiar a Stuttgart, Alemania. Ahí estudié composición y dirección orquestal hasta 1969. En esa época con un amigo hicimos una obra multimedia que fue montada por la *Ópera de Stuttgart* y desde entonces data el interés por motivaciones extra-musicales, por combinar texto, movimiento”. Andreas se refiere a la composición multimedial *Hören-Schalten-Sehen* estrenada en junio de 1969.

Al poco tiempo de su regreso a Chile en 1970, se incorpora a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile como profesor de composición pero cuando se produce el Golpe de Estado parte exiliado a Francia. Allí estudió Sociología en la Universidad de París y dejó la música por varios años. A fines de los 70 se traslada a Lima, Perú donde retoma la actividad musical integrando el grupo *Amaru*. El año 1984 regresa a Alemania y luego de algunos trabajos vuelve a Chile en 1988. “Cuando volví, mi primer trabajo fue hacer la música para el examen del cuarto año de Teatro en la Universidad de Chile, gracias a Rodrigo Torres que me recomendó a Abel Carrizo que estaba montando *El Alma de Se-Chuan*, de [Bertolt] Brecht. Fue una obra con muchas canciones y seguí un poco la veta en la que estaba. Yo había empezado a hacer canciones con textos de Nicanor Parra, Vicente Huidobro, que fue mi manera de volver a la música. Con estos textos de Brecht transformados un poco porque transcurría en

una población de Santiago, salió una obra bien bonita, el montaje también. De ahí en realidad no paré, fue una veta que se transformó durante unos años en mi actividad principal. Desde esa época hice más de cien obras”.

Comenzó entonces un trabajo intenso de colaboración en montajes de directores diversos como Raúl Osorio, Abel Carrizo, Alejandra Gutiérrez, Andrés del Bosque pero sin duda el trabajo más importante es el que realiza junto a Ramón Griffero. “Con él hice varias obras y la que seguramente me marcó fue *Río Abajo*, porque Griffero venía de utilizar la música casi como en el cine. La última secuencia de *Río Abajo* duraba como quince minutos, con una música ininterrumpida en la cual los actores tenían que aprender a sincronizar su acción de acuerdo a la música o sea realmente era como un montaje hecho sobre la música. Prácticamente durante toda la obra hay atmósferas que van sobre las escenas acompañando la acción. Con Griffero al principio hice *El Servidor de dos patrones* de Goldoni que también fue bonito”. A las ya mencionadas *Río Abajo* de 1995 y *El Servidor de dos patrones* que fue la primera colaboración con Griffero en 1988 se suman *Viva la República* de 1989, *Cuento de invierno* de 1991, *Sebastopol* de 1998, el remontaje de *Cinema Utopia* de 2000 y *Tus deseos en fragmentos* de 2002.

Otro trabajo particularmente interesante fue el que realizó en 1994 con el director Andrés del Bosque: *Las siete vidas del Tony Caluga*. Andreas participó como compositor pero la música fue interpretada en vivo por tres músicos: Atila Sombori, Jaime Zanetta y Francisco Sánchez (éste último formaría años después la compañía *Tryo Teatro Banda*, mencionada en el primer capítulo). “Fue un trabajo en conjunto. Partí haciendo la música y empecé a ensayar con ellos, después muchos temas los hicieron ellos porque yo no podía. Ellos se podían ir a Chena que era donde estaba ensayando el Andrés del Bosque y prácticamente vivir ahí. Yo no, con hijos, tenía que hacer mis lucas, no tenía la posibilidad de desprenderme de toda regularidad. Empecé a componer y después ellos completaron la obra. Fue una composición mancomunada fundamentalmente entre Pancho y yo”.

Música que funcione en un contexto concreto

El trabajo musical de Bodenhofer ha estado marcado por las relaciones con elementos que él mismo llama extra-musicales. Desde esas primeras composiciones que incluían aspectos escénicos hasta sus trabajos para televisión, documental y cine. “A mí siempre me inspiró el punto de vista de [Hans] Eisler, el músico de Brecht, de hacer una música que él llamaba útil, una música que funcione en un contexto concreto. A mí me interesaba eso y me estimulaba mucho. A partir de una situación dramática, de un personaje, crear una canción o crear una música incidental, ya venía con eso en el cuerpo más allá que no haya sido antes músico de teatro. También las canciones de Nicanor Parra, de Vicente Huidobro, los textos de ellos eran un pretexto para hacer música. Yo vengo de la música de vanguardia de los años 60 y entré en crisis con esa música. En realidad me interesaba menos o servía menos para hacer música pura, siempre ha sido así, por eso también después me pasé a la música de cine. No me significó ningún problema, por lo menos conscientemente”.

Uno de los aspectos que Bodenhofer resalta al hablar del trabajo que desarrolla es la relación con el director, la necesidad de dialogar y lograr comprender lo que éste busca pero también ser capaz de proponer y sugerir ideas. “Una buena conversa con el director es fundamental porque hay un desconocimiento frente al músico o puede existir la sospecha de que tú quieres imponerte o mostrarte, exhibirte. Uno aprende también a ser más humilde. Creo que si uno tiene experiencia en teatro también puede proponerle cosas al director”.

En esta forma de trabajo el músico trabaja de manera más externa al elenco y la relación se establece fundamentalmente con el director. De su experiencia, Bodenhofer desprende una clasificación de los directores. “Hay de dos tipos, los que no tienen relación con la función de la música, que se les ocurre a última hora que necesitan música, a veces la música pretende solucionar o parchar problemas de montaje sin que haya un criterio desde el comienzo de plantearse cómo utilizar la música en el montaje y hay directores

que saben perfectamente cuándo a ellos les funciona una música o no. No miran tanto si la música está bonita o tiene una validez como música sino si es funcional a lo que ellos necesitan”.

Como metodología de trabajo, Andreas utiliza una cámara de video con la que graba los ensayos lo que le permite utilizar esa referencia fuera de los mismos. “Desde que me pude comprar una camarita mi forma de trabajar también cambió porque antes yo iba mucho a los ensayos y era una cosa difícil para uno como músico que es más concreto porque de repente tienes que estar cuatro horas ahí y ensayan cosas que a ti como músico no te aportan pero tienes que volver a la casa y hacer música de acuerdo a la memoria. La cámara te permite con mucho más calma y la memoria mucho más fresca, enfrentarte a eso y luego proponer. Después yo partí por esperar que tengan por lo menos una planta de movimiento o una primera parada en el escenario y grabo”. En este sentido el uso de tecnologías ha significado una posibilidad de desarrollo para el trabajo de Andreas en el plano musical. “En la medida que la tecnología iba avanzando, permitía ser más exacto. Poner un efecto con casete o con una cinta como trabajábamos antes era imposible, era súper difícil pero después cuando llegó el mini-disc, el compact y ahora con el computador te permite ir afinando mucho más la música a la acción. Esa es una cuestión técnica pero que ha incidido en la música para teatro porque te permite pedirle prestado al cine muchas cosas. De repente sincronizar pequeños detalles que adquieren otro valor en el teatro, algún movimiento, una mirada”.

El año 2009 Andreas editó un disco recopilatorio que recoge músicas compuestas para distintas obras. El disco se titula *Teatro, músicas para teatro 1988-2008* y es una de las pocas publicaciones de este tipo. Sobre estas grabaciones señala: “Se estaban perdiendo. Hay cosas que me gustan y estaban diseminadas por todas partes, casi todas en casetes, algunas en cinta, otras no las tenía yo entonces hice un trabajo de recopilación y de ahí un collage en realidad. Ahí uno ve también la precariedad, primero pensaba regrabarlos y después dije: no, así fueron y así funcionaron, las remastericé y listo”.

MIGUEL MIRANDA

Probablemente el trabajo más conocido de Miguel Miranda sea el que ha desarrollado junto a José Miguel Tobar en la creación de bandas sonoras para películas, sin embargo de manera paralela, ha trabajado en la gran mayoría de los espectáculos de la compañía *Teatro la Memoria* dirigida por Alfredo Castro.

La formación de Miguel en lo musical ha pasado por distintos ámbitos, desde la música popular, el jazz hasta la composición contemporánea. “Mi formación es bastante ecléctica, irregular. Estudié piano desde chico en clases particulares hasta los 16, 17 y después me metí a la Escuela Moderna. Siempre quise estudiar música pero por cosas familiares me metí a Ingeniería Civil en la [Universidad] Católica. Ahí duré como tres años no más. Me metí a estudiar con Andrés Alcalde. Con él estudié todo: contrapunto, armonía, instrumentación. También paralelamente estudié jazz con Roberto Lecaros, con Mariano Casanova, estudié piano con Cecilia Plaza, con [Luis Alberto] Latorre”.

Más adelante Miguel comienza a componer en la línea de la música contemporánea pero tenía también la inquietud por otras músicas que se alejaban de dicho lenguaje. “Compuse varias obras, gané algunos premios de composición pero era muy difícil porque me gustaba la música para cine y era muy incompatible con la cosa de Alcalde. Era muy a contramano empezar a componer de esa manera para que funcionara también para el cine. La música para cine en general es mucho más emocional. La música de Alcalde es una tradición bastante clara, una música basada en la escritura más que en la sonoridad. En el caso de la música para cine es importante cómo suena porque tiene que afectar de alguna manera y tiene que ser comprensible para mucha gente”.

Por otro lado, Miguel comienza a trabajar como músico de sesión en distintas agrupaciones de música popular. “Tocaba con *Schwenke y Nilo*, hice hartas giras con ellos, con Isabel Aldunate, con Eduardo Gatti, Julio Zegers, con *Upa* toqué también. Toqué bastante con *Electrodomésticos*, eso fue importante en términos personales porque lo otro era más bien tocar, de sesión. Con *Electrodomésticos* toqué bastante, el periodo de las tocaditas en Estación Mapocho, en el galpón Matucana, esa época. Eso hice hasta que empecé a dejar de tocar por componer. Ya se me hacía un poco aburrido y pesado estar tocando, cargando instrumentos”.

En una fecha no muy clara entre fines de 1986 y comienzos de 1987 Miguel llega a trabajar en lo que posteriormente se llamaría *Teatro la Memoria*. “Yo era amigo del Lucho Gnecco y él me invitó a una obra, *Estación Pajaritos*. La dirigió Aldo Parodi pero actuaba Alfredo Castro que venía llegando de Europa y ahí nos conocimos. Ahí surgió el vínculo más afectivo y también les gustó la música, la aproximación que tenía yo y empezamos a trabajar”. Si bien ha participado en montajes de otros directores como Ramón Griffiero o Constanza Brieba, es en esta compañía donde Miguel ha desarrollado la mayor parte de su trabajo en teatro, participando en casi todas las obras que el grupo ha montado. “Ha sido parte fundamental en mi desarrollo como músico audiovisual. Es en el fondo mi formación. Ahí uno experimenta cosas, prueba, aprende a entender, a escuchar, a ver cómo funcionan las cosas. También se forjó una amistad con Alfredo, con Rodrigo Pérez, la Paulina Urrutia, la Amparo Noguera”.

Dentro de los montajes realizados, Miguel recuerda particularmente el trabajo desarrollado en lo que se llamó la Trilogía testimonial de Chile, compuesta por los espectáculos *La manzana de Adán*, *Historia de la sangre* y *Los días tuertos* de 1989, 1990 y 1994 respectivamente. En comparación con los trabajos más nuevos, Miguel comenta: “Después con *La Memoria* no sé qué se fue perdiendo pero algo se perdió. Porque al principio era muy importante, después era más mecánico”.

El trabajo musical que ha desarrollado Miguel en teatro ha sido exclusivamente en formato grabado y en general de forma individual. “En algunas obras con algunas colaboraciones pero puntuales. Como he trabajado solo, ha estado remitido a lo que pueda hacer yo, manipulando sonido, sampleándolos, invirtiéndolos, transportándolos. La verdad es que ha estado bien asociado al trabajo con el computador siempre. Antes con los samplers directamente, sin computador. Yo tenía un ASR10, un sampler Ensoniq, con ese trabajé muchísimo. Aunque no trabajaba en vivo, la música de *La manzana de Adán* no tiene ningún doblaje, podría haber sido tocada en vivo, perfectamente. No estaba hecha por pistas, todo estaba hecho con sampler, con lo que se podía hacer superponiendo en tiempo real. *Estación Pajaritos* también era así. Eso tiene su gracia también”.

El sonido sampleado ha sido uno de los recursos importantes en la música de Miguel. En relación al modo de abordar la creación musical en los montajes, señala: “El sistema de trabajo siempre está condicionado por la manera de ser de uno. Yo no soy muy de ir a todos los ensayos, ni ser parte del proceso físico. Entonces generalmente nos juntábamos antes de empezar los ensayos y leíamos textos. El texto de la obra y textos asociados. Alfredo siempre trabajó mucho con textos, trabajaba con la Francesca Lombardo que escribía cosas acerca de los textos, o a ella se le ocurrían textos asociados que uno podía leer. Entonces uno se va metiendo en un mundo particular para cada obra. Ahí empieza, teniendo en cuenta y asumiendo ese mundo, una especie de recolección de materiales musicales o no tan musicales. Podían ser ruidos, cosas así. En *La historia de la sangre* estaba el crimen, un descuartizamiento y hay elementos como sierras eléctricas. Son cosas que no se notan, no se escuchan tan directamente, son excusas en el fondo, excusas de materiales para trabajar, para ir construyendo todo. Son cosas bien arbitrarias pero que uno empieza a usar. El trabajo era tener esos elementos, darles un contexto formal, armónico, desnaturalizarlos un poco”.

En relación con esa búsqueda de materiales sonoros para la conformación de la música, Miguel comenta: “Uno escucha las músicas y no dice: aquí hay una sierra, un perro, pero a mí me sirve como excusa para desarrollar, un punto de partida. Incluso a veces por ejemplo los cambio de registro, analizo la sonoridad incluso en términos de notas y en base a eso hago la armonía entonces se forma toda una especie de mundo único”.

Sobre el momento de comenzar la creación de la música, Miguel comenta: “Para mí lo mejor es encontrar una especie de tono general, materiales básicos, cosas extra-musicales. Yo no puedo decir que compongo escribiendo, es más bien experiencial, viendo, buscando una especie de retroalimentación propia. También lo que hago es estudiar, buscar, analizar cosas, música clásica en general”.

En cuanto a las formas musicales y emociones hay una dependencia respecto a la propuesta de cada obra pero aparece un cierto factor común. “Siempre ha sido un poco oscuro, no muy luminoso sino más bien apelando a la melancolía, la memoria, la infancia quizás. Una cosa media cavernosa, oscura. Incluso en algunas obras había temas populares pero siempre desnaturalizados, tirados hacia ese lado más oscuro”.

A diferencia del cine

El trabajo musical en cine ha sido una constante en el trabajo de Miguel. En relación con esto, distingue algunas diferencias y similitudes entre lo teatral y lo cinematográfico. “La aproximación en el fondo es parecida. Lo que uno quiere es construir un mundo sonoro que le de espesor, que contribuya al espesor de todo. En ese sentido uno podría enfrentarlo de la misma manera, con la diferencia que hay que preocuparse de los actores”.

La preocupación por los actores tiene relación con que éstos escuchan la música y se relacionan con ella a diferencia del trabajo cinematográfico en que la música se monta posteriormente.

Por otro lado el trabajo en teatro le ha dado a Miguel un espacio de mayor libertad en cuanto a búsquedas y experimentación: “El cine por muchas razones es mucho más duro, hay más presión, los proyectos son más grandes, los directores están más asustados. Entonces las presiones son más grandes, no da como para experimentar mucho”.

Por otro lado al momento de hablar de algún referente, aparecen exclusivamente músicos de cine. Según comenta Miguel no ve mucho teatro y no ha visto algo que le haya llamado mayormente la atención. “Sin duda Badalamenti, Morricone, por mucho que sea el más citado, es muy talentoso. Morricone ha alimentado mucho el imaginario audiovisual. Badalamenti es otro punto de vista, más frío, más oscuro. Kilar también, el que hizo la música de *Drácula*”.

Finalmente en relación al carácter colectivo del teatro, Miguel comenta: “El trabajo en teatro tiene esa vida colectiva de compañía, a pesar de que a mí no me atrae mucho es inevitable y hace que uno se involucre mucho más que en una película”.

ALEJANDRO MIRANDA

En el año 1992 en el *Teatro Nacional Chileno* buscaban a un tecladista para interpretar la música de la obra *La comedia española* compuesta por Luis Advis y dirigida por Fernando González. Finalmente el invitado fue Alejandro Miranda que en esos momentos tenía 18 años y luego de haber estudiado piano durante varios años, se encontraba cursando la carrera de Licenciatura en Artes con mención en Sonido en la Universidad de Chile. “Fue la oportunidad de la vida. Conocí a Luis Advis que me apadrinó en la cuestión musical teatral. Trabajé con Andrés Maupoint que era el otro músico, yo tocaba teclados y percusiones y él tocaba piano. Me rodeé de gente bastante interesante y conocí un elenco que era tremendamente grande”. En ese momento la labor fue exclusivamente como intérprete pero le permitió a Alejandro conocer tanto la forma de trabajo como a las personas que participaban del montaje. “Eran muchos estudiantes. La ventaja de eso fue que esos mismos estudiantes posteriormente se transformarían en los directores de hoy día”. Alejandro empezó a trabajar con algunos de esos actores y realizó su primera composición musical para teatro ese mismo año 1992 en la obra *Los perros, el deseo y la muerte* dirigida por Fernando Villalobos. “Actuaba Tamara Acosta, Marcelo Alonso que en ese momento todavía estaban estudiando. Bien interesante porque fue la misma gente que nos fuimos encontrando más adelante en los montajes. Ahí uno se va involucrando, alguien escucha quién hizo la música y te llaman. En ese momento claramente era imposible vivir de eso. Yo estaba estudiando, era un juego en el fondo, era probar. Nunca me imaginé que iba a terminar siendo mi trabajo, en lo que me iba a especializar. Uno nunca sabe lo que va a pasar, estás en el limbo”.

En ese momento Alejandro trabajaba con un sintetizador Ensoniq SQ1 y su participación era en vivo. “Las primeras composiciones obviamente eran bastante simples. Trabajaba muy a la par con el director, era muy presencial todo. Como no estaba en más de una obra al mismo tiempo, como pasa ahora que estás en muchas, dedicaba la mayor cantidad de tiempo posible a ese trabajo, sin ningún conocimiento, con pura intuición. Después uno empieza a cachar cómo funciona la cosa, como se van relacionando los sistemas, como trabaja un director en comparación con otro, como es el método de trabajo”.

Comienza entonces una labor ininterrumpida de composición para obras de distintos directores como Ramón Griffero, Marcelo Alonso, Paulina García, Alfredo Castro, Fernando González entre otros. “Empiezas a conocerle las manos a los directores, tú ya sabes lo que quiere, qué tipo de sonidos usa, qué es lo que quiere contar. Entonces uno como músico tiene que estar súper abierto y tienes que ser sumamente versátil”.

Esa versatilidad implica estar dispuesto a componer en distintos géneros, con diferentes sonidos, siempre en función de las necesidades de la obra, de los requerimientos del director. “Mis primeras obras eran medias jazzísticas, después me fui en una cuestión medio romántica, después música folklórica, electrónica, cosas más sinfónicas, otras cuestiones, rockeras. Es muy difícil. He hecho tango, cueca, pasodoble, de todo”. Sin embargo hoy en día Alejandro tiene una predilección por los sonidos de la música electroacústica. “Usar sonoridades concretas más que componer para grandes orquestas o cuarteto de cuerdas. Trabajar con la música electroacústica se me hace más cómodo y siento que funciona muy bien teatralmente”.

La experiencia del músico y del sonidista

El trabajo musical de Alejandro se ha desarrollado fundamentalmente en formato grabado. Si bien en sus comienzos las interpre-

taciones fueron en vivo, rápidamente las exigencias y necesidades de trabajar en varios proyectos en forma simultánea lo llevaron a optar por esta modalidad. En ese sentido su carrera como sonidista ha contribuido a este formato. “Tenía la experiencia del músico y del sonidista que en el teatro es de bastante utilidad porque la necesidad de generar lenguaje no es solamente de un punto de vista de la composición en sí, sino que también el lenguaje espacial, el uso del micrófono, el surround, el 8.1 etc. Ahí se te abre una cantidad de posibilidades infinitas siendo sonidista además de músico. Puedes decir cosas usando múltiples fuentes, puedes tener tu computador y hacer la música en tu casa, grabar. Es muy práctico”.

En relación a esto, los recursos de instrumentación han estado marcados por el uso de tecnologías como VST, sintetizadores y teclados. “Para mi es de mucha utilidad trabajar con instrumentos virtuales en un comienzo. Idealmente prefiero después vaciar todo a instrumentos reales cuando se puede, cuando hay presupuesto pero generalmente no hay entonces te quedas trabajando con esos sistemas: VST, Reason”.

Respecto a la elección de los timbres depende siempre de las necesidades del montaje pero aun así Alejandro manifiesta algunas preferencias. “El piano para mí es un instrumento bastante fetiche, puede decir muchas cosas, la cosa más terrible y la cosa más bella al mismo tiempo, tengo toda la orquesta a mi disposición, tengo sonoridades, tengo mimesis, puedo imitar pájaros, truenos. Es un instrumento bastante versátil y a los directores por alguna razón les encanta, es muy dramático. El violín me gusta mucho también, pero nunca va a ser el mismo violín de Reason que el violín de verdad. Para los momentos más de tensión me gusta usar violines, cuerdas, cuando hago cosas más sinfónicas uso mucho corno porque creo que es épico, y cuando hay que hacer rock, reviento guitarras”.

De todos modos es importante considerar que la calidad de los sonidos digitales e instrumentos VST ha mejorado enormemente en los últimos años. Esto en conjunto con la masificación de computadores portátiles ha permitido desarrollar de mejor manera el trabajo de música grabada. “Antes era solamente entregar casetes

pero con la aparición de las tecnologías digitales se hace todo mucho más simple. El computador facilita mucho el trabajo porque puedes estar viendo en tiempo real la dimensión de las músicas, cuánto se necesita, cuántos compases sacar de una pieza para hacerla calzar. Los instrumentos VST son bastante buenos, puedes componer para cuerdas. Antes era un poco reticente a eso porque la calidad de los sonidos de síntesis no era muy buena. Antes había que recurrir a librerías de sonidos cuando uno quería algún sonido particular. Ahora hay mucho énfasis a hacer folley con micrófonos que son mucho más baratos que los de antes. Componer con Logic, con Reason, con Protools en vivo permite poder editar en tiempo real las necesidades y eso lo hace mucho más rápido, más expedito. Se pueden samplear un montón de cosas, utilizar micrófonos para grabar ambientes”.

Respecto a la forma abordar la composición, Alejandro pone énfasis en el estudio del texto. “Me gusta estar en el proceso de trabajo de mesa lo más que puedo. Fundamentalmente para saber qué quieren decir, qué es lo que importa realmente en lo que se va a montar. Generalmente eso cambia, una vez que se empieza a ensayar te das cuenta que el discurso iba para otro lado. Pero en una primera instancia tener el texto, conocerlo muy bien, reconocer hitos importantes, personalidades fuertes, sucesos importantes que tú ya sabes que tienen que tener una sonoridad. Después con el proceso de ensayo te das cuenta si funcionan o no funcionan. Ahora qué instrumentos y qué tipo de composición eso es muy conversable con el director. Prefiero líneas simples más que grandes cosas. El lenguaje de la música es demasiado potente entonces siento que no se puede distraer mucho la atención, creo que la música dice demasiado a pesar de que no significa nada en particular”.

Alejandro ha hecho música para más de 100 espectáculos teatrales. Dentro de ese universo hay algunas experiencias que han tenido mayor continuidad y han permitido encontrar y desarrollar ciertos lenguajes. Una de ellas es el trabajo que ha realizado junto a la directora del *TEDAT*, Magaly Rivano. “Quizás una de las mejores escuelas que tuve, el *TEDAT*, Taller Experimental de Danza Teatro.

Ahí me relacioné mucho con la ausencia, en muchos aspectos, de la palabra y tener que traducir a música todo lo que el cuerpo decía. Hicimos muchos trabajos juntos. No recuerdo los años pero hicimos *Dedos de encaje* (1994), *Una silla para Marlene* (1996), *Veredas de taconeo lunar* (2002) *El cuarto mundo* (2004), *María de las Caleñas* (2005). A partir de eso construí una especie de lenguaje que se ha mantenido en el tiempo. Traté de fijar una manera de trabajar con ellos, que era intentar traducir musicalmente el texto. En cuanto a técnica y sonidos usé lo que la directora iba pidiendo, referentes por lo general de los años 30, años 40, música más bien sinfónica, orquestal. Con ellos tuve un trabajo más o menos estable”.

Otro de los trabajos donde ha tenido una cierta continuidad es en la compañía *Teatro Público* en la que Alejandro figura como uno más de los integrantes. “Hemos hecho tres obras y también hay un lenguaje con el que me he comunicado mejor dentro de la compañía que es más bien rockero, no sé bien cómo llamarlo pero es una versatilidad que me permite también tocar lo latinoamericano. Es un tipo de teatro muy político, lo importante es el contenido, no tanto la forma sino más bien qué es lo que estoy diciendo con la forma que ocupo. Por lo tanto se vuelve muy importante el discurso y la música potenciando el discurso”.

La composición para varios espectáculos del director Ramón Griffero puede ser considerada como un trabajo con continuidad de Alejandro. “Llevamos bastantes obras y con él pasa un poco lo mismo. Él pide y yo voy probando pero siento que el lenguaje es bastante más libre. No podríamos decir que hay una especie de firma de mi música con él sino más bien es encontrar en cada trabajo la capacidad de asombro que me permite a mí responder a la necesidad de la obra, a la del director y yo quedar contento con la composición”.

Si bien Alejandro señala que no tiene mayores referentes en relación al trabajo músico-teatral, la experiencia de haber trabajado en sus comienzos con Luis Advis ha sido bastante significativa. “Lo que más me admiró de Luis Advis era su pasión y su certeza más que la técnica de escritura. Ver la claridad con que proponía sus ideas me atrapó mucho. Pero más que una guía musical fue una guía más

bien ética, moral, espiritual. Él con lo importante que era en esa época y yo con lo pendejo que era, logramos comunicarnos súper bien. No fue muy extensa la relación que tuvimos pero a mí me dejó muy marcado. Haber partido tan chico con alguien de tanto peso, escucharlo a él, sus consejos, su manera de enfrentarse a la obra; me estimuló mucho”.

JORGE MARTÍNEZ

Si bien la actividad desarrollada por Jorge Martínez como director musical de *Teatro del Silencio* ya ha sido abordada en páginas anteriores, es necesario dar cuenta de la faceta que ha desarrollado de manera personal, como compositor en el *Teatro Nacional Chileno*.

En 1974, a poco tiempo del Golpe de Estado, Jorge parte junto a su familia al exilio en Francia. Allí ingresa a la edad de 13 años al conservatorio a estudiar percusión. Por otro lado en su familia se desarrollaba una actividad musical cercana a la música folklórica chilena que una vez en Francia se potenció y amplió hacia lo latinoamericano a partir del intercambio y amistad con otros exiliados. Unos años más tarde surge el movimiento punk que también influiría a Jorge que comienza a tocar guitarra eléctrica. Más adelante regresa solo a Chile, puesto que sus padres tenían aún prohibido el ingreso al país. En 1985 se traslada a la quinta región donde ingresa a la Universidad Católica de Valparaíso a estudiar Licenciatura en Música. Es en esta ciudad donde tiene su primera aproximación al trabajo en teatro. “Unos amigos que eran titiriteros un día me dicen: –Se vino un director de Santiago, Juan Edmundo González—. Ellos recuperaron el Teatro Mauri, que estaba prácticamente abandonado, en ruinas. Lo limpiaron, dejaron un lugar muy bonito y ahí empezaron a trabajar. Empecé a llegar a los ensayos, nunca me ligué pero los conocí, vi los ensayos, conocí a Juan Edmundo, vi como trabajaban. Fue mi primer acercamiento a un teatro de movimiento, un teatro muy expresionista que hacia Juan Edmundo, con muchos vestuarios, máscaras, con muchas danzas, era muy interesante”.

Hay que considerar que Juan Edmundo González junto a Andrés Pérez habían fundado en 1980 el *TEUCO*, *Teatro Urbano Contemporáneo*, grupo precursor del teatro callejero en Chile. Más

adelante Jorge vuelve a Santiago y forma un grupo llamado *Meta-lengua* donde fusionan música y poesía. “Un trabajo muy experimental para la época. Muchas máquinas, violines, con polifonía, textos invertidos. A finales de los 80 fue una época donde todo el mundo hacía las cosas más raras”.

En ese mismo tiempo comienza a trabajar con grupos de performance: “Con los que más trabajé yo fue con *Las Yeguas del Apocalipsis*: Pedro Lemebel y Pancho Casas. Yo me había cambiado de la guitarra a los teclados en ese tiempo. Ellos hacían cosas y yo metía los teclados, sin grandes ensayos. En realidad no había ni un ensayo, solo se hablaba un poquito y a tocar”.

El año 1989 un grupo de actores de la Universidad de Chile lo invitan a trabajar en la obra *El teniente Bello*. Estos serán los que más adelante lo llevan al *Teatro del Silencio* donde permanecería hasta el año 1998. En ese momento la compañía se encontraba instalada en Francia. “Mi mujer quedó embarazada, esperando a nuestro primer hijo, entonces ella me dijo: –volvamos para Santiago, que nazca en Chile, que tenga primos, que tenga tíos—. Y como yo tenía esa experiencia del exilio dije: –volvámonos—. Ahí me retiré del grupo. Nos volvimos y pasaron dos años bien complicados, terribles, sin trabajo”. El año 2000 Jorge se encuentra con el director Raúl Osorio que lo invita a participar de un montaje. “Me invita a un taller que iba a hacer con un grupo de gente del *Circo Barroco Francés*. Ahí nos enganamos con Raúl. El 2001 él se hace cargo de la dirección del *Teatro Nacional* y se estrena su periodo acá con el *Círculo de tiza*, fue una gran obra, con mucha gente, con canto, con el maestro [José] Quilapi en la voz, cuatro músicos. Componiendo estaba Patricio Solovera y yo a cargo de los teclados y las programaciones”.

Pero el trabajo en el *Teatro Nacional* no ha sido exclusivamente con Raúl Osorio. “Este teatro me ha permitido no solamente trabajar con él, sino que con distintos tipos de directores que han venido para acá: Adel Hakim de Francia, directores norteamericanos. Poder trabajar con distintas visiones, distintas propuestas”.

Una de las diferencias sustanciales entre el trabajo musical de *Teatro del Silencio* con el de las obras posteriores ha sido su relación

con la palabra hablada. Al respecto Jorge ha desarrollado algunas ideas. “Cómo la música ingresa en la voz, haciéndole entender a los actores que la voz hablada se trata igual que la voz cantada. Yo participo directamente en el trabajo de velocidades, movimientos, volúmenes, timbres, cuando hay que cambiarles los timbres a los actores. Si están chocando los sonidos da lo mismo el texto, tiene que sonar, se tiene que escuchar, las velocidades de movimiento. Quizás pones menos música pero en realidad lo que me permitió a mi es estar trabajando la musicalidad más que la música”.

Respecto a su forma de abordar el trabajo Jorge explica: “Trato de entender rítmicamente lo que está sucediendo. Me sirve para armar una primera capa y desde esa primera capa empiezo a limpiar. Generalmente ocupó el viejo elemento wagneriano, el *leitmotiv*, trato de entender cuáles son las características del personaje, no las psicológicas porque eso no sirve para nada sino las características kinéticas de los personajes. A través de eso tú tienes pulso, tienes todas las dinámicas. Rápidamente genero motivos. Me sirve para ir armando un entramado que permite a los actores ensayar. Los resultados son fantásticos, es muy interesante y muy pragmático, te ordena inmediatamente y coloca los soportes para la construcción final. Los soportes son sólidos entonces avanza muy rápido y permites también que el trabajo avance muy rápido”.

JORGE ALIAGA

La diversa actividad compositiva de Jorge Aliaga, que incluye música para cortometrajes, documentales, cine, televisión, publicidad, danza y teatro lo ha llevado a definirse a sí mismo como un compositor para medios. Comenzó sus estudios en el Conservatorio de Música de Viña del Mar. Luego estudió Licenciatura en Música en la Universidad Católica de Valparaíso. Pero lo que define de manera más fuerte su carrera es su viaje a Francia donde estudia un diplomado en composición de música para películas en la Ecole Normale de Musique de Paris. Sobre su profesor de composición en Francia recuerda: “En dos años nos enseñó a mirar el cine musicalmente, cosa que nadie me había enseñado en la vida y que nunca hubiese esperado aprender, acá en Chile por lo menos. Fueron clases de estética musical en donde lo que aprendimos fue a mirar las películas desde un punto de vista musical y lo que la película necesitaba como música”.

A su regreso a Chile en el año 1995 comienza a buscar instancias donde desarrollar su trabajo con el deseo de abordar la creación musical en distintos espacios, no solamente lo cinematográfico. “Mi capacidad creativa no se iba a centralizar única y exclusivamente en el cine sino que en cualquier plataforma de significación que fuese mediática. Cualquier hecho artístico que tuviese una existencia fuera de la música y que necesitase algún complemento y algún tipo de tratamiento en relación a la música”.

En este sentido su autodefinición como compositor para medios parece ser bastante acertada. Según Jorge este compositor “Viene a ser esta suerte de alquimista que tiene la facultad de leer en el entorno y en la naturaleza lo que un material audiovisual necesita de manera complementaria en lo que quiere ser el discurso de esa obra.

Es un compositor que siempre va a estar al servicio pero no por eso perder la identidad sino que tiene la facultad de comprender la necesidad de un contexto creativo o artístico y darle a ese contexto creativo lo que necesita como material musical para poder decir de mejor manera lo que ese material intenta decir como voluntad o sueño de un director. Es maravilloso el oficio de uno porque finalmente se traduce en ayudar a realizar el sueño de otro”.

Esta mirada pone de manifiesto la relación con el director en cuanto a intentar traducir y plasmar a nivel musical lo que éste y su obra requieren. Bajo este enfoque no habría una mayor diferencia entre un trabajo teatral y un audiovisual. Pero esta relación de dependencia no debiera significar la pérdida de la identidad musical del compositor. “No es que en este oficio no la haya sino que está dada y determinada porque además de darle un servicio a lo que el proyecto requiere y de paso cumplir el sueño de un director, logro ser asertivo en esa comunicación con respecto al mensaje que se quiere transmitir y sabes que esa música la hice yo. Se valora mucho cuando un compositor es proactivo en una relación creativa con un director y no simplemente dice que sí a todo lo que le están pidiendo”.

Respecto a lo teatral, si bien Jorge menciona algunas aproximaciones previas, que califica como “bastante escolares”, su trabajo comienza de manera estable en el año 2000. Desde entonces a la fecha ha colaborado con directores como Héctor Noguera, Claudia Gwynn, Claudio Pueller, Gonzalo Cid y Horacio Videla, entre otros.

Su trabajo ha sido exclusivamente en formato grabado. Ante la dificultad de conectar la música grabada con la actuación, Jorge ha buscado sincronizar la composición musical con el trabajo de los actores. “Yo nunca he participado tocando en vivo, todos los materiales que he escrito para teatro han sido para ser reproducidos después en un montaje ya sincronizado. Pero si tú vieras *Altazor*, te llamaría mucho la atención la cantidad importante de sincronizaciones que la música tiene con la escena, como si estuviesen tocando en vivo. Se desarrolló un importante trabajo de decodificación, de

filmación en el proceso, pero sobre todo de comprender los tiempos de la escena”.

Pero esta sincronización va a requerir de un trabajo conjunto con el actor para que sea éste quien llega a la sincronía. Jorge marca esta forma como una de las diferencias con el trabajo audiovisual. “El actor en el aprendizaje de la música, tiene que escuchar, memorizar y aprender. No puede actuar siendo sordo de una música que está sonando en la escena. Desde la comprensión de la música el actor va a encontrarse con las sincronías. Es maravilloso el tema porque en el fondo es el actor el que llega a ella y no al revés como en el cine, que la música va a la sincronía. Aquí es el actor que la busca producto de la memorización y de la cantidad reiterada de ensayos”.

Respecto a esta idea, Jorge recuerda particularmente la música de la obra *Demian@* de 2004, dirigida por Verónica García Huidobro. En ella tenía una pista grabada de alrededor de diez minutos. Una vez lanzándola no había ninguna posibilidad de modificación. “Sincronizaba porque ya estaba ejercitado, memorizado, practicado y los actores sabían incluso cuando estaban atrasados, se daban cuenta y reaccionaban dilatando un poco más la escena porque tenían conciencia emocional y musical de lo que estaban haciendo. Funciona y se puede, a lo mejor no es lo típico, no es lo tradicional, mucho mejor sería tener un músico en vivo tocando en los momentos o tener todos los tracks por separado, 150 tracks y tirar uno para cada momento. Yo creo que es trabajo de ensayos”.

En el teatro la música es un actor más

Realizando comparaciones entre el trabajo musical enfocado en cine y teatro Jorge distingue algunas similitudes y diferencias. Entre las diferencias lo principal es la metodología pero el objetivo parece ser el mismo. “Yo creo que la metodología para llegar al objetivo es la que cambia. En el caso del teatro la metodología es trabajar desde el proceso y eso es súper importante. El que quiere hacer una música

para teatro sin haber ido a un ensayo está confundiendo el oficio, no está entendiendo el teorema puesto que en el teatro tú eres un actor más de la obra y debes ser un actor más desde el punto de vista de crear tu personaje, construirlo, vestirlo, presentarlo, hacerle las correcciones, ponerlo a prueba, llevarlo a la escena, sacarlo, volver a ponerlo cuantas veces sea. Lo maravilloso de ese proceso es precisamente eso: el ensayo y error constante y periódico que sucede en cada ensayo. Eso lo que hace es que la música se adhiera mucho más orgánicamente al producto”.

En esta lógica, pese a ser una música grabada, el trabajo del músico sería presencial. Esta presencia implica también que la composición musical va a tener necesariamente un impacto en el elenco generando un proceso creativo mucho más colectivo que en el cine donde el montaje de la música es por lo general posterior. “A diferencia de la soledad de componerle a una película, en teatro desarrollas tu capacidad de relación y de lectura emocional. Producto del compañerismo de un equipo, de toda la gente que está participando en tiempo real. Todos te ayudan a sensibilizar, todos te ayudan a ver. En general en la improvisación y en el montaje teatral en donde las escenas se van armando y se van ofreciendo ensayo a ensayo, la música tiene la facultad de poder ser un actor más dentro de la obra, de ser una propuesta más de una semana a otra, de intervenir y tomarse un espacio. Son procesos más largos que nos permiten hacer un trabajo de repensar en el camino. Yo puedo modificar músicas en el trayecto de la obra, se puede volver atrás pero lo más importante es que puedo participar de manera más activa en el proceso de la creación colectiva”.

Altazor

Jorge considera el trabajo realizado en *Altazor* de 2010, dirigida por Horacio Videla, como uno de los más significativos de su carrera, tanto en lo que significa este modo colectivo de creación como

en cuanto al resultado final en términos musicales. “La música juega mucho con el ejercicio de traducción poética. El libro de Vicente Huidobro tiene una cantidad de imágenes tremenda y eso da una gran posibilidad al compositor. La gente sale muy emocionada del teatro después de ver una función: sienten haber vivido en un espacio mágico”. Sobre este montaje recuerda especialmente las circunstancias de composición de una de las canciones que grafica de manera clara este grado mayor de libertad y diálogo del trabajo teatral. “Una pareja de actores estaba practicando en una tela, de repente se me acerca el director y me sopla al oído: –Este es el momento de la *love-song*–. Fue como una inyección de ansiedad creativa, me fui de ese ensayo, corrí a mi casa. En una hora tenía la letra de la canción lista, hice la canción, la canté, la grabé, al ensayo siguiente la llevé. Hubo un trabajo de sinergia, el director no me dijo qué canción tenía que ser sino que me abrió un proceso, me abrió una puerta”.

En esta lógica comparativa con el trabajo audiovisual, Jorge plantea que el hecho de que el trabajo sea más colectivo implica que el sueño, que en el audiovisual pertenece al director, sería también un sueño colectivo. “Valido un poco más el ejercicio de la composición en el teatro porque siento que por ser un trabajo colectivo incorpora el sueño de varios de manera simultánea y eso me da un valor de saborear más el proceso porque lo siento más real y hecho entre todos”.

El lenguaje musical de Jorge está muy cercano a la sonoridad de la música de cine. Hay una predilección por las cuerdas frotadas y el piano sobre los cuales aparecen timbres dependiendo de las propuestas de cada montaje. “En el mundo del teatro no me ha tocado trabajar en obras que tengan una clara definición estilística o de época, obras que sean declaradamente porteñas, que tenga que ser todo tango, cumbia, o hacer obras de postguerra donde está todo delimitado de manera más contemporánea. Siempre me ha tocado participar de obras que tienen una libertad creacional, estilística. De hecho *Altazor* es la evidencia del eclecticismo. Ahí tú escuchas desde músicas sinfónicas, muy orquestales a músicas de cámara y músicas folklóricas. Hay varias estéticas”.

Finalmente Jorge destaca la importancia del trabajo en los ensayos como factor determinante de la creación musical en teatro. “Para mí el teatro es una gran escuela, pero es una escuela que tiene su precio: ir a todos los ensayos. Ahí es donde uno evalúa la vocación: cuánta vocación tienes realmente para esto”.

el trabajo
MÚSICO -Teatral

“La música teatral es una disciplina. Así como en la medicina existe la obstetricia, en la música existe la música de teatro que tiene leyes propias que no te enseñan en la facultad ni en ninguna escuela de música”.

PATRICIO SOLOVERA

CAPÍTULO III

El trabajo músico-teatral

Resulta complejo establecer lineamientos a partir de un panorama tan diverso, lleno de experiencias y particularidades. Sin embargo se asoman algunos puntos de encuentro y también ciertas divergencias interesantes desde el relato y la actividad de los entrevistados.

Aparece una primera distinción que ha sido establecida de forma implícita en las páginas anteriores: Por un lado músicos que pertenecen a grupos y su trabajo musical tiene esta marca de carácter colectivo y por otro, el trabajo más solitario del músico que compone de manera individual o con colaboraciones muy puntuales. En el caso de los músicos de grupo la interpretación musical ha sido siempre en vivo en cada montaje mientras que la actividad de los músicos solistas se ha circunscrito principalmente a la grabación que luego es reproducida en cada función.

En ese sentido, las características estéticas de las composiciones se han visto marcadas por esta dicotomía. Los músicos que graban, lo hacen utilizando recursos como teclados, sintetizadores, instrumentos virtuales y recursos que les permiten obtener una amplia gama de timbres y sonoridades. Sus lenguajes musicales apuntan hacia códigos que podríamos asociar al cine, tienen un sonido mucho más cinematográfico y en cierta medida cercano a la música docta (si es que aún tiene sentido hablar de ese tipo de categorías). Por otro lado los músicos de grupos se han acercado con mayor fuerza a los códigos de la música popular, en algunos casos con formación instrumental de banda de rock y otras más asociadas con estéticas del circo.

No parece casual tampoco que en el caso de los músicos solistas la formación musical docta sea la más recurrente. Andreas Bodenhofer, Jorge Aliaga o Miguel Miranda han recibido una formación musical de esta línea. El caso de Juan Carlos Zagal resulta interesante pues, si bien no ha tenido una formación musical de carácter académico, los lenguajes de la compañía y su forma de trabajo con sintetizadores e instrumentos virtuales lo han acercado a este lenguaje cinematográfico. Todo esto haciendo las salvedades correspondientes pues el trabajo de cada músico está nutrido de múltiples fuentes.

Una de las particularidades de los músicos solistas es que entre sus actividades se encuentra también la música para cine o formatos audiovisuales como el documental, cortometraje o publicidad. Jorge Aliaga se autodenomina compositor para medios y ha escrito para diversos formatos, Andreas Bodenhofer ha trabajado en cine. Miguel Miranda junto a su colega José Miguel Tobar han desarrollado también una amplia labor en la música del cine chileno. Mientras, los músicos de grupos se han caracterizado por desarrollar un trabajo musical más cercano a bandas: A partir de *Teatro Mendicantes* surge la *Banda Conmoción*, de *La Patogallina* nace *La Patogallina Saunmachin* y *La Cumbia de Patricio Cobarde*, Cuti Aste ha colaborado en distintas agrupaciones como *Los Tres*, *Javiera y los imposibles*, *Electrodomésticos* o *Los Mismos*.

En otro ámbito, el lenguaje musical de los grupos se ha teñido de una intención por incorporar las sonoridades latinoamericanas y de pueblos originarios de Chile. Nelson Rojas en *Teatro del Silencio* ha insistido en la incorporación de instrumentos de la región, desde trutrukas hasta tiple colombiano, Rodrigo Bastidas de *La Patriótico Interesante* ha desarrollado un trabajo de traslado de las escalas y sonoridades de instrumentos mapuche a la guitarra eléctrica. Francisco Sánchez de *Tryo Teatro Banda* ha incluido tanto el guitarrón chileno y el rabel como zampoñas, tarkas e instrumentos de la música mapuche.

Probablemente uno de los aspectos más interesantes de constatar respecto a la actividad de los músicos son los momentos de diálogo

entre éstos. Si bien no han sido muchos es posible dar cuenta, por ejemplo, de la colaboración de Bárbara López de *Teatro Mendicantes* y Christian Pino que acababa de retirarse de *La Patogallina*, en el espectáculo *Purgatorio* de *Teatro del Silencio*. Otro de los diálogos interesantes es el que se produce en el espectáculo *Las siete vidas del Tony Caluga* donde se encuentra Francisco Sánchez con Andreas Bodenhofer realizando un trabajo conjunto o la incorporación al elenco de *Tryo Teatro Banda* de Eduardo Irrazabal, director de *Teatro Mendicantes*. Este tipo de encuentros posibilitan un intercambio de experiencias entre los músicos que sin duda nutre el trabajo músico-teatral.

Por otro lado cabe señalar que entre los músicos de grupos más nuevos se destaca la importancia de *Gran Circo Teatro* y *Teatro del Silencio*. Estos grupos son mencionados como un referente en cuanto al diálogo entre música y teatro. En el caso de *Gran Circo Teatro* se hace referencia específica a *La Negra Ester* que ha sido una de las obras más emblemáticas del teatro chileno de las últimas décadas. Es posible entonces aventurar una cierta continuidad y profundización de las propuestas surgidas desde estos dos grupos por parte de las compañías fundadas posteriormente.

En el caso de los compositores individuales no aparece un referente tan claro y si bien algunos mencionan que les ha llamado la atención el trabajo de otros músicos, no es posible constatar una continuidad.

En lo relativo a registros sonoros podemos afirmar que el panorama es difuso tanto entre los músicos de grupo como los solistas. La grabación en casete del año 1989 con la música de *La Negra Ester* que fue remasterizada y lanzada en formato CD por Sony en 2001, aparece como un primer registro de música de teatro del periodo que concierne a este estudio y ha sido el que ha alcanzado mayor repercusión mediática. Si bien varios de los músicos y grupos han realizado alguna grabación de disco, esta no ha sido una práctica generalizada y la mayoría de los registros existentes permanecen inéditos y corresponden en el caso de la música en vivo a grabaciones directas desde una mesa de sonido. La única compañía que ha

producido discos de sus obras de manera constante ha sido *La Patogallina*. Respecto a esta situación, el disco recopilatorio que acompaña a este libro se presenta como un primer registro panorámico de músicas de teatro en Chile.

Ser músico de teatro no es fácil

Entre las ideas que unen a la gran mayoría de los entrevistados se encuentra la de distinguir el trabajo aplicado al teatro del trabajo musical común. Parece existir una necesidad de dar cuenta de las dificultades de este oficio. Por otro lado surgen también algunas respuestas ante una mirada que menosprecia el trabajo músico-teatral por considerarlo una actividad menor, de segundo orden. Según Francisco Sánchez: “Hay músicos que miran en menos otras músicas y eso es errado. Todas las músicas son valiosas y hacer una buena música de teatro es un trabajo de composición muy difícil, para que sea efectivo, produzca los ambientes, identifique los personajes”.

Alejandra Muñoz complementa esta idea: “Ser músico de teatro no es fácil. Es muy importante. Puedes elevar al máximo o destruir una escena. Hay que estudiar, hay que prepararse. No es ir y tocar cualquier cosa. Es una tarea importantísima. Parece fácil cuando uno lo ve de afuera”.

La idea del estudio que señala Alejandra se plantea como uno de los temas importantes. Si bien no existen escuelas donde se aborde en particular el trabajo musical aplicado en teatro, la mayoría de los músicos coincide en la necesidad de manejar ciertos códigos tanto teatrales como musicales, algunas ideas del cine etc. Respecto a esta misma idea Jorge Martínez comenta: “Una de las cosas interesantes de la música de teatro es que tienes que estar estudiando siempre, tienes que estar preparado no solamente de un punto de vista musical, sino también de un punto de vista literario, de un punto de vista plástico. Ha sido una experiencia fantástica para mí

en cuanto a obligaciones intelectuales, pulirse, obligarse al estudio permanente”.

Patricio Solovera comenta también la necesidad del estudio. “Tienes que escuchar música de todos los estilos, saber historia, leer mucho, ver muchos actores, ver mucho cine. Es un arte enriquecedor. Si tú vas a montar *Romeo y Julieta*, tienes que ir a la época isabelina, saber de Shakespeare, leer muchas obras de Shakespeare”.

En muchos casos la composición musical se realiza a partir de una investigación. Tal como se ha comentado previamente, los trabajos de *La Patogallina* o *Tryo Teatro Banda*, por poner solo dos ejemplos, están orientados por una investigación tanto musical como histórica. Se crean los espectáculos en base a ciertos hechos históricos o situaciones y la música proviene de esas fuentes que luego se van llenando de la musicalidad y particularidades de cada grupo y sus preferencias estéticas. En ese sentido el trabajo en teatro requiere de un cierto estudio que en otros ámbitos de lo musical no serían necesarios. A esto se suma la dificultad de dialogar con el actor. Nelson Rojas sugiere la idea de fraternidad escénica: “Esa complicidad indivisible que tiene que tener el músico, ponerse en la piel del actor, como el actor abrir sus espacios auditivos y ponerse también en el corazón del músico. Cuando ocurre eso es maravilloso. Hay que ser humilde también, hay que estar tranquilo y fraterno con el actor”.

Este diálogo implica para el músico realizar un trabajo con personas pertenecientes a una disciplina muy distinta a la propia. Según Francisco Sánchez: “El músico de teatro debe ir donde el actor, preguntarle, hacerle sentir, ponerse de acuerdo: —cuatro tiempos, cinco tiempos, aquí está la nota para que la cantes—. Siempre ayudar al actor a ubicarse musicalmente. El músico está al servicio del teatro como un obrero”.

Respecto a esta idea es importante considerar que la actividad musical tal como menciona Sánchez, está al servicio de la obra, forma parte de un todo, por tanto se requiere una cuota de humildad para funcionar en esta dinámica. Tal como señala Bárbara López: “Los músicos de teatro debemos tener una cierta humildad porque

lo que prima no es la banda ni es la escena sino que es todo. Se va aprendiendo con el tiempo que uno está al servicio de la escena. Cuesta al principio, a mí me costó y a los músicos que van llegando también les cuesta porque son embalados, se ponen a tocar y no miran. Hay que estar siempre mirando o bajando para que se escuche la voz si es que hay voz”.

Por su parte Andreas Bodenhofer señala la necesidad de comprender esta funcionalidad de la música con respecto a la escena: “Hay que aceptar en humildad que de repente la música tiene que cumplir una función, más allá que sea bonita o que tenga también un valor en sí misma. Hay músicas de teatro que en sí mismas no tienen mayor interés pero que pueden ser absolutamente fundamentales dónde van y cómo están colocadas. Hay otras músicas que se sostienen por sí solas pero eso no las hace mejores”.

Respecto a las funciones de la música en el teatro los entrevistados comentan una serie de posibilidades. Según Cuti Aste: “La música tiene muchas utilidades bastante importantes: Una es seguir la emoción de la escena, situar en un contexto histórico porque cada música representa un estilo y los estilos generalmente se sitúan en momentos de la historia determinados entonces variando los estilos, variando las sonoridades tú puedes ayudar inmediatamente. También está el seguimiento de la acción dramática con el uso del ritmo, la música sirve también como puntuación para marcar finales y comienzos de unidades dramáticas. Tiene una infinidad de utilizaciones. Yo creo que como modulador emocional es lo más importante. Normalmente la música está al servicio de la emoción”.

En relación con esta idea de funciones, Francisco Sánchez propone diversas posibilidades: “Una música puede producir una atmósfera que cuando tú la haces, la escena se llena de misterio, de lástima o de terror. También puede ser efectos, yo trabajo mucho el sonido onomatopéyico, hacer los sonidos de las pantomimas. La música puede acompañar un proceso emotivo de un personaje, una música con un ritmo genera una expectación, ganas de que pase algo. Una música puede servir para identificar a un personaje siempre, entra ese personaje y tú le tiras una flauta, una melodía y la

gente ya lo reconoce, asocia al personaje con un sonido, con una escala, con una nota y eso le da unidad. O cuando hay cambio abrupto de un acto a otro o de una escena a otra, cortinas musicales, una música que sirva para olvidar lo que veníamos y entrar a lo que vamos. También la música son canciones, los personajes cantan y al cantar hablan y dicen cosas, casi en cualquier obra de teatro que tú cantes, el canto es como una coronación de lo que está pasando teatralmente”.

Alejandro Miranda a su vez reflexiona sobre lo que provoca la música en el público: “Cuando la música suena, el espectador está recibiendo y está realizando asociaciones personales, de experiencia en la vida y si eso no es potente y si eso no es la manera más fuerte y mejor de generar un lenguaje no se cual podrá ser. No es lo mismo decir un texto en silencio que decir un texto con música. La música va dialogando con ese texto y va creando momentos, va creando un apoyo, puntuaciones, acentuaciones. Qué pasa cuando yo digo un texto, llega una palabra y justo, por efecto de síncreisis, suena un instrumento. Esa palabra toma vuelo, desaparece del continuo y empieza a tener importancia. Si yo agarro un libro en silencio es nada pero si lo agarro y justo suena una música yo sé que ese libro se transforma en un sujeto al cual hay que prestarle atención porque va a tener algún tipo de relevancia durante la narración”.

En otro ámbito se observa la necesidad de generar una amalgama entre el trabajo musical y la escena. Esa parece ser una de las inquietudes importantes de los músicos: buscar la unidad entre todos los elementos que confluyen en el teatro. Según Francisco Sánchez cuando esta unidad se logra: “La obra de teatro ya no puede existir sin la música que tú hiciste, le sacas la música y la obra se derrumba, es parte inherente. La obra que se hizo con esa música es eso, no es otra cosa, no es otra música”.

En este mismo sentido Alejandro Miranda complementa: “Lo que más me importa es que el resultado sea un gran cuerpo, que yo no pueda distinguir realmente si lo que vi fue una obra con música o una música con texto. En el fondo lo que quiero es que todo el trabajo sea homogéneo”.

En lo que vendría a ser otra distinción respecto a la actividad estrictamente musical, el trabajo enfocado al teatro no busca un virtuosismo o manejo instrumental elevado por parte de los músicos sino que son otros los requerimientos. Bárbara López lo describe de la siguiente manera: “En el teatro uno siempre está tocando de todo un poquito, eso tratamos de hacer nosotros siempre. A lo mejor tocas una nota en un charango, en una flauta, pero si ese sonido es clave, tiene que estar. Entonces la idea es que seamos versátiles en ese sentido. No un virtuosismo para todo porque en el teatro no se requiere tanto eso sino que la escena brille. Y si es con esa pura notita la escena está bien enlazada, va a funcionar bien”. Pareciera ser que el impacto de la música en una obra es mucho mayor que en un contexto externo a lo teatral. En relación a esto, Francisco Sánchez comenta: “Si tú tocas una nota en un concierto de rock o en un concierto clásico no pasa nada pero en una escena donde está un huevón a punto de degollar a otro esa nota adquiere para el espectador una connotación gigantesca”.

En complemento con esta idea, Alejandra Muñoz explica: “No necesariamente tienes que ser un súper músico, instrumentista, de repente con súper pocas cosas lo logras, pero tienes que tener la intuición y la sensibilidad para cachar qué es lo que funciona”.

Pareciera ser que la versatilidad y la sensibilidad se plantean como algunos de los requisitos o ideales para la creación musical en teatro. La mayoría de los entrevistados mencionó que el teatro lo ha llevado a tocar distintos géneros, instrumentos, sonoridades. Juan Carlos Zagal plantea su necesidad de buscar el timbre adecuado para la escena: “Cuál es el sonido de esta escena. Yo a todo el mundo le pido instrumentos. Tengo muchos instrumentos en mi computador y en mis teclados, voy revisando timbres, escucho uno, lo toco un rato y rápidamente compongo algo. Es la búsqueda incesante de timbres. Ese es mi gran problema, siempre siento que no tengo instrumentos, necesito más”.

Las obras de Francisco Sánchez en *Tryo Teatro Banda* se caracterizan por la inclusión de muchos instrumentos lo que implica en muchos casos, estudio y aprendizaje. Al respecto señala: “Tú aprendes

los instrumentos en función de la música para teatro, en función de la obra. Yo en la viola toco tres temas, no soy violista, no puedo tocar otra cosa, me cuesta mucho tocar la viola, es un instrumento muy difícil, pero el desafío es aprender un instrumento y no tener temor de los mitos, de las horas, de los años de estudio. Si quieres tocar un concierto para violín de Mozart tienes que estudiar 20 años pero si quieres musicalizar una obra de teatro es otra la exigencia”.

En oposición con un virtuosismo exacerbado, Nelson Rojas plantea la necesidad de la verdad y la emoción. “No sacas nada con ser un tremendo artista, un virtuoso, un talentoso si no tienes verdad y no tienes emoción. La ambición no es mala pero no perder de vista que algo sencillo, pequeño, simple, puede servirte para lo que tú estás buscando. Lo sencillo, lo puro, lo limpio”.

La creación musical enfocada al teatro se ha realizado de manera intuitiva, es un oficio que se ha formado en la práctica como todos los oficios pero de dicha práctica al parecer no ha emanado aún una teoría. De alguna forma esa intuición se posiciona como la marca característica del trabajo de estos músicos. Sin duda algunos toman referentes, mencionan a otros músicos de teatro o de cine pero pareciera ser que siempre se parte de cero. En palabras de Juan Carlos Zagal: “Yo me baso mucho en la historia que estamos narrando. Hay que estar claro, hay que ser libre para crear, hay que hacer poesía y la poesía es mezcla de ideas de conceptos y cómo tú las rearmas. Yo no me pongo límites, mis limitantes son la técnica pero no me pongo estilos, no hablo de referencias sino que hablo de la escena en sí misma. Lo bonito del teatro es que tú no sabes qué historia vas a narrar mañana. Uno tiene que estar dispuesto al cambio y al riesgo evidentemente”.

De manera complementaria, Andreas Bodenhofer comenta: “En el fondo cada obra es distinta. Siempre es empezar de cero. Si tú no conoces al director, no conoces la obra o no has trabajado en esa dirección, siempre te estás planteando trabajar desde el comienzo”.

No podemos desconocer que cada músico o grupo ha forjado una metodología y una forma de aproximarse al trabajo pero al parecer cada nuevo proceso es una vuelta a la incertidumbre. Una de

las frases más reiteradas durante las entrevistas era que ciertas cosas dependen de la obra. Esa puerta abierta a la sorpresa instala la posibilidad del cambio de forma permanente. Sobre estas ideas Alejandro Miranda comenta: “Uno no puede tener muchas predilecciones ni pies forzados cuando uno se enfrenta al trabajo de composición, porque te limita demasiado. Yo no tengo predilección por ninguna obra. No tengo grandes maestros, es súper intuitivo, a pesar de que uno compone con técnica igual es súper intuitivo. Enfrentarse al trabajo y tratar de liberarse de todas las cargas y referentes posibles para recibir la información que la obra entrega. No pensar *a priori* que voy a componer al estilo de tal o cuál, sino ver lo que es, lo que pasa”.

En lo referido a la intuición, Bárbara López complementa: “Ese instinto natural de cada uno de nosotros y de amar el teatro. Se nota cuando un músico no está ni ahí con el teatro”. El tema del amor por el oficio surge también como una de las constantes en el relato de los músicos. Podemos afirmar que esto debiera ser un requisito para cualquier actividad artística, sin embargo en este caso parece tener una carga especial en el sentido del esfuerzo y sacrificio que conlleva. El trabajo arduo que implica la realización de una obra, donde el músico debe estar al servicio del montaje y participar de largas sesiones de ensayo. Probablemente esa es una de las mayores diferencias entre un trabajo exclusivamente musical y el trabajo aplicado al teatro. El modo en el que el teatro se lleva a cabo es mucho más presencial y colectivo. Si bien la creación musical muchas veces tiene estas características, en el caso del teatro eso parece estar llevado a un extremo.

Propuestas e ideas

A modo de cierre quisiera dar cuenta de ciertas propuestas e ideas que algunos de los músicos desarrollaron a lo largo de las entrevistas. Nelson Rojas plantea el concepto de la imagen sonora

aplicada en el teatro. “La imagen por si misma tiene un color, tiene un sabor, tiene un peso, una velocidad, aunque esté quieta y sobre todo tiene su sonido, un sonido intrínseco que está en ella y ese es nuestro trabajo: encontrarla. No es adornar con una música súper linda esa imagen, que suele suceder con la música de teatro que es absolutamente desapegada de la poética, por dibujar una cosa bonita con una cantidad de notas, con un virtuosismo y se lucen los músicos cuando en realidad a lo mejor eso necesita dos notas. La imagen es sonora”.

En una línea bastante similar, Jorge Aliaga sugiere que el músico de teatro: “Debe transmutar la energía en un arte sonoro para que el espectador pueda decodificar esa información de manera exacta. Porque cuando un compositor no tiene esa capacidad de poder traducir alquímicamente ese entorno lo que hace uso generalmente es del cliché, del oficio pero no desde la sapiencia energética, de la vivencia con la cual está trabajando. Se transforma en un compositor sordo de la obra a la cual compone. Y ese es el primer elemento agresor a la obra, cuando hay un compositor que no la escucha en su necesidad”.

En cuanto al dialogo entre las disciplinas musical y teatral, Patricia Solovera propone la analogía entre las artes: “Las herramientas son distintas pero la metodología es la misma, o sea el sistema es el mismo, son lenguajes. En el teatro el actor tiene el ritmo, espacio. La música tiene ritmo, espacio. Los matices de la voz tienen altura, una pequeña melopea insinuada. El ritmo de escena igual que en la música: tú haces un silencio de más y se te va la música”.

Finalmente, Alejandro Miranda sugiere indagar en los procesos de significación que operan en torno a la música en teatro. “La música no es un adorno sino que es lenguaje, significa y hay que averiguar cómo se genera ese proceso de significación. Cómo se van generando los universos simbólicos, cómo se relaciona el universo simbólico de la palabra con el de la música. En el fondo me gustaría que se entendiera que la música en el teatro es mucho más que el contenedor de las cosas sino que es parte del contenido”.

Reflexiones finales

“La música es por sobre todo,
la señal de que todo a lo que asistimos,
es una fiesta del alma y del cuerpo”.

ANDRÉS PÉREZ

Para finalizar quisiera plantear algunas reflexiones en torno a esta investigación. En primer término pienso que el corte temporal que establece este trabajo tiene algunas virtudes y otras carencias. Tomar un periodo de tiempo siempre tiene sus dificultades y esta no ha sido la excepción. Cuando recién comenzaba a pensar en este trabajo me pareció que el estreno de *La Negra Ester* a fines de 1988 era un referente importante y de algún modo fundacional respecto a la presencia de la música en el teatro. Sin embargo con el correr de la investigación esta idea se fue complementando con otros hitos que rondan esos años. Ese mismo año 88 el compositor Andreas Bodenhofer llega a Chile y comienza a trabajar en teatro, *La Troppa* estrenaba un segundo montaje y un par de meses más tarde Mauricio Celedón formaría la compañía *Teatro del Silencio*. Desde ese punto de vista parece un corte acertado.

No obstante el trabajo musical de Patricio Solovera excede completamente el marco temporal propuesto y su actividad es tan intensa antes como durante el tiempo elegido. De algún modo esos años seleccionados sirven solo como un punto de referencia dentro de un continuo que no puede ser seccionado. Si bien, en términos políticos, el plebiscito de 1988 marca el inicio de la transición a la democracia en Chile, señalar que a partir de ese momento comenzó un periodo de auge en la actividad teatral sería desconocer la labor realizada por una gran cantidad de artistas que permanecieron activos durante los años más duros de la dictadura militar.

En un aspecto más específico pienso que resulta interesante constatar la diversidad de propuestas y formas en las que la música

de teatro se presenta. Creo que el trabajo de los músicos que contempla este estudio cuestiona los límites de la actividad musical y funda lo que Patricio Solovera describió como esta “disciplina de la música” que vendría a ser la música de teatro, con características y metodologías específicas.

En el ámbito metodológico quisiera señalar el valor que tiene la entrevista como herramienta para conocer la actividad de los músicos, sobre todo ante un tema que ha sido prácticamente ignorado tanto por los estudios académicos como por la prensa y la crítica.

La forma que adquiere este trabajo da cuenta de cómo la parte nos puede hablar del todo, es decir cómo las experiencias de cada persona nos dan cuenta de una actividad artística. Los recuerdos, las anécdotas, las dificultades, los miedos, constituyen un mundo que me parece tremendamente válido atender. He intentado a lo largo de este trabajo que las emociones de los entrevistados sean perceptibles a través de estas letras pues me parece que eso es lo más valioso y verdadero de toda esta investigación.

Al comienzo de este trabajo, pensaba en lo difícil que es hablar de un tema sobre el cuál prácticamente no se ha dicho nada. Este libro es ahora un punto de partida posible.

El disco. Músicos de teatro en Chile, 1988-2011

La música presente en el disco compacto que complementa el libro *Encantadores de serpientes. Músicos de teatro en Chile, 1988-2011* constituye una selección de grabaciones, en su mayoría inéditas del periodo abordado por la investigación.

Algunos de los temas corresponden a registros de presentaciones en vivo o grabaciones caseras. En ese sentido, si bien la calidad de sonido no es la óptima, esta recopilación representa un registro único respecto a la creación musical en el teatro chileno y por tanto allí es donde reside su mayor valor. Agradezco a los autores que gentilmente facilitaron sus grabaciones para ser incluidas en este trabajo.

Como verán a continuación, muchos de los temas llevan título según su función en la escena o simplemente no tienen un título. En este último caso les he identificado con el nombre de la obra.

1. *Negra Ester*, de *La regia orquesta*, obra: *La Negra Ester*, estreno 1988.
2. *En el cabaret*, de *La regia orquesta*, obra: *La Negra Ester*, estreno 1988.
3. *La vie en rose*, de *La regia orquesta*, obra: *La Negra Ester*, estreno 1988.
4. *Roberto-Ester*, de *La regia orquesta*, obra: *La Negra Ester*, estreno 1988.
5. *Ocúpate de Amelia*, de Andreas Bodenhofer, obra: *Ocúpate de Amelia*, estreno 1990.
6. *Historia de la sangre*, de Miguel Miranda, obra: *Historia de la sangre*, estreno 1990.
7. *Canción de invierno*, de Andreas Bodenhofer, obra: *Canción de invierno*, estreno 1991.

8. *Taca-Taca mon amour 1*, de los músicos de *Teatro del Silencio*, obra: *Taca-Taca mon amour*, estreno 1993.
9. *Taca-Taca mon amour 2*, de los músicos de *Teatro del Silencio*, obra: *Taca-Taca mon amour*, estreno 1993.
10. *Obertura*, de Andreas Bodenhofer y músicos de *Teatro Circo Imaginario*, obra: *Las siete vidas del tony Caluga*, estreno 1994.
11. *Desierto*, de Andreas Bodenhofer y músicos de *Teatro Circo Imaginario*, obra: *Las siete vidas del tony Caluga*, estreno 1994.
12. *Río abajo*, de Andreas Bodenhofer. obra: *Río Abajo*, estreno 1995.
13. *Coro final*, de Patricio Solovera. obra: *El encuencramiento*, estreno 1996.
14. *Pequeña Historia de Chile* de Andreas Bodenhofer, obra: *La pequeña historia de Chile*, estreno 1996.
15. *Nanaqui*, de los músicos de *Teatro del Silencio*, obra: *Nanaqui*, estreno 1997.
16. *El génesis*, de Juan Carlos Zagal, obra *Gemelos*, estreno 1999.
17. *La primera noche*, de Juan Carlos Zagal, obra: *Gemelos*, estreno 1999.
18. *Transformación*, de los músicos de *Teatro del Silencio*, obra: *Alice Underground*, estreno 1999.
19. *La guerra*, de los músicos de *La Patogallina*, obra: *El húsar de la muerte*, estreno 2000.
20. *Rodríguez-San Martín*, de los músicos de *La Patogallina*, obra: *El húsar de la muerte*, estreno 2000.
21. *Cinema Utopia*, de Andreas Bodenhofer, obra: *Cinema Utopia*, estreno 2000.
22. *La cruz de coral*, de Juan Carlos Zagal, obra: *Jesús Betz*, estreno 2003.
23. *Entransito 1*, de los músicos de *Teatro Mendicantes*, obra: *Entransito*, estreno 2003.
24. *Entransito 2*, de los músicos de *Teatro Mendicantes*, obra: *Entransito*, estreno 2003.

25. *Entransito 3*, de los músicos de *Teatro Mendicantes*, obra: *Entransito*, estreno 2003.
26. *Entransito 4*, de los músicos de *Teatro Mendicantes*, obra: *Entransito*, estreno 2003.
27. *El amor*, de Jorge Aliaga, obra: *Demian@*, estreno 2004.
28. *1907*, de los músicos de *La Patogallina*, obra: *1907, el año de la flor negra*, estreno 2004.
29. *Kannonensong*, de los músicos de *Teatro del Silencio*, obra: *Purgatorio*, estreno 2005.
30. *El Jabalí*, de los músicos de *La Patriótico Interesante*, obra: *El Jabalí*, estreno 2005
31. *Cautiverio Felis 1*, de *Tryo Teatro Banda*, obra: *Cautiverio Felis*, estreno 2007.
32. *Cautiverio Felis 2*, de *Tryo Teatro Banda*, obra: *Cautiverio Felis*, estreno 2007.
33. *Cautiverio Felis 3*, de *Tryo Teatro Banda*, obra: *Cautiverio Felis*, estreno 2007.
34. *Cautiverio Felis 4*, de *Tryo Teatro Banda*, obra: *Cautiverio Felis*, estreno 2007.
35. *Bolero*, de los músicos de *La Patogallina*, obra: *Los caminos de don Floridor*, estreno 2008.
36. *Saludo*, de Jorge Aliaga, obra: *Hanjo*, estreno 2008.
37. *Casa de Dios*, de Alejandro Miranda, obra: *Casa de Dios*, estreno 2008.
38. *Niños muertos*, de los músicos de *La Patriótico Interesante*, obra: *Kadogo, niño soldado*, estreno 2008.
39. *Fin I acto*, de Patricio Solovera, obra: *La muerte de un vendedor*, estreno 2008.
40. *Cabalgata*, de Patricio Solovera, obra: *Animas de día claro*, estreno 2009.
41. *Mujer tierra*, de los músicos de *La Patriótico Interesante*, obra: *La larga noche de los 500 años*, estreno 2010.
42. *Coro*, de Jorge Martínez, obra: *Esperando a Godot*, estreno 2011.
43. *Contracciones*, de Miguel Miranda, obra: *Contracciones*, estreno 2011.

44. *Pizarra*, de los músicos de *La Patogallina*, obra: *Extranjero, el último Hain*. Estreno 2011.
45. *Reprise Tren*, de Jorge Martínez, obra: *El tony chico*, estreno 2011.
46. *Obertura*, de Alejandro Miranda, obra: *Tus deseos en fragmentos*, estreno 2012.
47. *El taller*, de Miguel Miranda, obra: *El taller*, estreno 2012.
48. *Obertura b*, de Jorge Aliaga, obra: *Alicia tras del espejo*, estreno 2012.
49. *Train long*, de Jorge Aliaga, obra: *Alicia tras del espejo*, estreno 2012.
50. *Ardiente Paciencia*, de Miguel Miranda, obra: *Ardiente Paciencia*, estreno 2012.
51. *Obertura*, de Alejandro Miranda, obra: *Las tentaciones de San Antonio*, estreno 2012.
52. *La victoria de Víctor*, de los músicos de *La Patriótico Interesante*, obra: *La victoria de Víctor*, estreno 2012.

DOSSIER de imágenes

Gran Circo Teatro



La Negra Ester



Fotografía: Elio Frugone Piña - www.fototeatro.cl



La Negra Ester

Fotografía: Elio Frugone Piña - www.fototeatro.cl

Teatro del Silencio



Malasangre



Jorge Lobos



Ensayos de *Purgatorio*



Ensayos de *Purgatorio*



Ensayos de *Purgatorio*
Nelson Rojas



Purgatorio

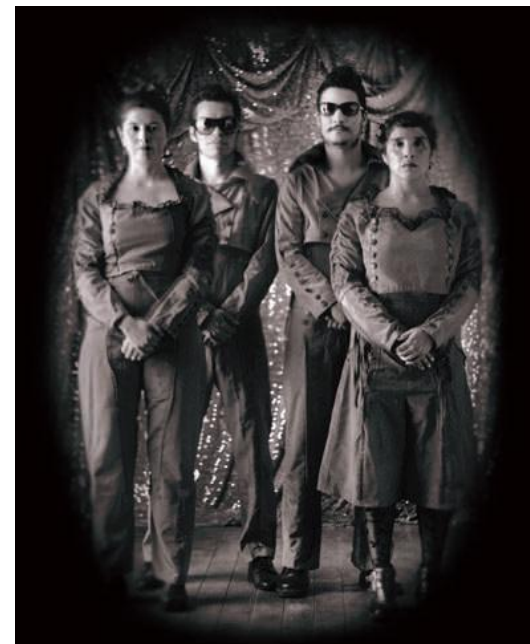
La Patogallina



El húsar de la muerte
Fotografía: Rosa Angelini



Los caminos de don Floridor



Sesión de fotos *Frikchou*
Fotografía: Natalia Dintrans



Extranjero, el último Hain
Alejandra Muñoz / Fotografía: Marcelo Gaete



Frikchou

Teatro Medicantes



Entransito



Extranjero, el último Hain
Fotografía: Marcelo Gaete





Gran Baile Gran



Juanche, el camino de la serpiente
Bárbara López



Juanche, el camino de la serpiente
Fotografía: Elio Frugone Piña / www.fototeatro.cl

Tryo Teatro Banda



Cautiverio Felis

Fotografías: Liza Retamal



Pedro de Valdivia, la gesta inconclusa

Fotografía: Consuelo Mujica



Pedro de Valdivia, la gesta inconclusa

Fotografías: Consuelo Mujica



Jemmy Button

Fotografías: Consuelo Mujica

Francisco Sánchez



La Patriótico Interesante



Kadogo, niño soldado
Fotografías: Emilia Aguilera



La larga noche de los 500 años



Kadogo, niño soldado
Fotografía: Emilia Aguilera



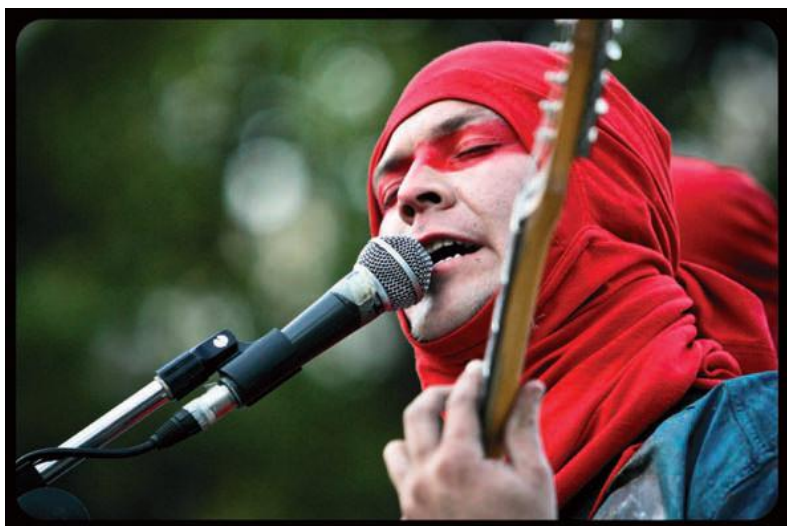
La larga noche de los 500 años

Fotografía: Elio Frugone Piña / www.fototeatro.cl



La larga noche de los 500 años

Fotografías: Elio Frugone Piña / www.fototeatro.cl



La larga noche de los 500 años

Rodrigo Bastidas / Fotografía: Emilia Aguilera





La larga noche de los 500 años
Fotografía: Emilia Aguilera

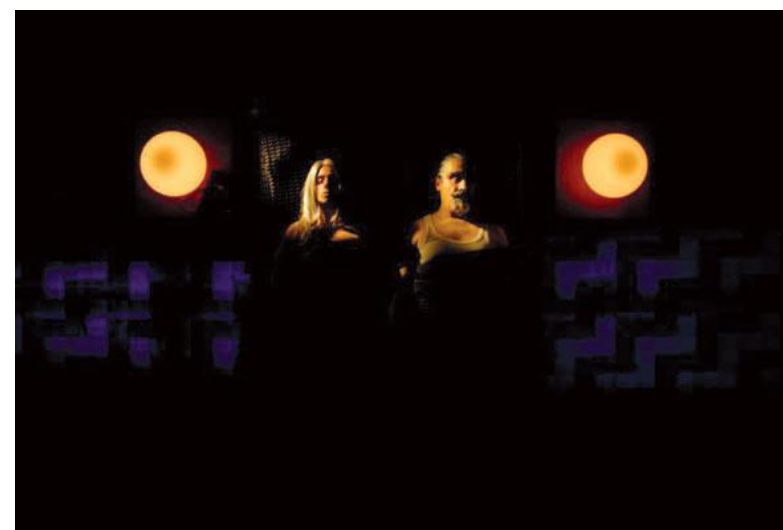


La victoria de Víctor

Patricio SOLOVERA



Juan Carlos ZAGAL

*Gemelos**Sin Sangre*

Andreas BODENHOFER



Miguel MIRANDA





Alejandro MIRANDA



Ckunza Lari

Fotografía: Eduardo Jiménez





Celebración

Fotografía: David González

Jorge MARTÍNEZ



Jorge ALIAGA



BIBLIOGRAFÍA

- Ángel, Natalia; Paz Cabrera Sánchez; Elena Donoso Venegas; Astrid Jara Pozas. "Cuerpo Hablante: Características de la sociedad chilena presentes en los montajes *Kadogo*, *niño soldado* y *Entránsito* de las compañías *La Patriótico Interesante* y *Los Mendicantes*". Seminario para optar al título de actriz, Universidad de Playa Ancha, 2010.
- Aravena, Dominique; Paula Espinoza; Cintia Mardones; Estefanía Trujillo. "La música en vivo como lenguaje configurador de la puesta en escena: registro de las compañías *La Patogallina*, *Los Mendicantes* y *La Patriótico Interesante*, durante los montajes del período julio 2007-2008". Tesis para optar al título de actriz, Universidad de Playa Ancha, 2009.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2002.
- Carvajal, Fernanda. "Performatividad, liminalidad y politicidad, y en la práctica teatral de *La Patogallina*". En *Aisthesis* N° 45, julio 2009, 56-81.
- Carvajal, Fernanda y Camila Van Diest. *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales En Chile 1990-2008*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Castro, Alfredo. "Esta larga enfermedad de la memoria". En *Apuntes* N° 119 y 120, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001, 83-89.
- Celedón, Pedro. "El Perfil de un Mimo: Mauricio Celedón". En *Apuntes* N° 103. Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991, 86-89.
- _____. "Diálogo con Mauricio Celedón: Dramaturgia del presente". En *Apuntes* N°113, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997, 33-40.
- _____. "Una curatoría posible del teatro chileno durante la transición". En Eduardo Carrasco-Bárbara Negrón (ed.). *La cultura durante el período de la transición a la democracia*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2006, 243-254.
- Fariás, Martín. "La música en el teatro: Funciones, características y problemáticas en el trabajo teatral". Memoria para el título de profesor de Educación Musical, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2007.
- _____. "La Madre del Cordero, Aproximación a una perspectiva intertextual de la música en el teatro". Tesis para optar al grado de Magister en artes, mención Musicología, Universidad de Chile, 2011.
- _____. "La música en el teatro: El caso de la Negra Ester". Ponencia presentada

- en el X congreso de IASPM AL (Asociación para el estudio de la música popular, rama Latinoamericana), Córdoba, Argentina, 2012.
- ____. "Música en vivo en el teatro chileno del 2000". Ponencia presentada en el XXI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Buenos Aires, Argentina, 2012.
- González, Gabriela. "Haciendo Memoria: Historia de la compañía de teatro *La Memoria*". Memoria para optar al título de periodista. Universidad de Chile, 2010.
- González, Juan Pablo. "La regia música mestiza de *La Negra Ester*". En *Apuntes* N° 122, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002, 151-156.
- Henríquez, Álvaro. "Andrés Pérez: el más iluminado". En *Apuntes* N° 122, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002, 57.
- Hurtado, María de la Luz. "*Gemelos*: un prodigio de *La Troppa*". En *Apuntes* N° 116, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999, 7-44.
- ____. "Vida/obra: biografía elemental Andrés Lorenzo Pérez Araya (ALOPA)". En *Apuntes* N° 122, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002, 167-170.
- ____. "Chile, 1973-2003. Treinta años del otro 11 de Septiembre: paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática". En *Primer Acto* N° 299, 2003, 54-71.
- Ibáñez, Alejandra. "Compañía *La Patriótico Interesante*: contingencia y proyección de su masiva espectacularidad teatral". Tesina para optar al grado de Licenciada en Actuación Teatral, Universidad del Mar, 2011.
- Muñoz, Juan Antonio. "Juan Edmundo González, un ángel en el puerto". En *Apuntes* N° 111, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996, 80-82.
- Osorio, Raúl. "Taller de Investigación Teatral". En *Apuntes* N° 117, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000, 6-16.
- Pérez, Andrés. "Lo popular me es propio por pertenencia". En *Apuntes* N° 111, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996, 3-5.
- ____. "Lo que me pasó con Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado? de Cristián Soto". En *Apuntes* N° 119 y 120, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001, 134-137.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile, Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago: Lom ediciones, 2006
- Ramírez, Felipe. "*La Patogallina*: teatro punk y máquina sonora. Cazuela mutan-te". En *La Nación*, Santiago de Chile, Domingo de 24 de octubre 2004.
- Sánchez, Francisco. "Acerca de conquistadores y naturales en la escritura y teatralización de la Conquista". En *Apuntes* N° 131, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, 63-74.