

EXPERIENCIAS DE UN COMPOSITOR

Héctor Carvajal

Aunque el Teatro, tanto en Occidente como en Oriente, nació de la música, todavía se sigue discutiendo el empleo de ella en una obra teatral. Compositores de gran prestigio se niegan a aceptar que su música sirva para un acompañamiento y que se vea relegada a un segundo término. Sus argumentos son comprensibles así como la defensa que de su posición hacen, pero la realidad en esta materia está muy distante de tal posición y de su defensa.

Para escribir música para el Teatro, antes que nada hay que amar el Teatro, así como lo amó el genial Beethoven, quien lo demostró en varias ocasiones. Recordemos sus palabras dirigidas a Goethe cuando trabajaba en la creación de la música incidental para el drama Egmont: "Este maravilloso Egmont que he leído, sentido y puesto en música pensando en Ud." Con estas palabras Beethoven da a entender claramente el amor por el trabajo que había realizado.

Escribir música incidental, en que ella servirá a veces para subrayar la palabra de un actor o crear un ambiente, e incluso en algunas ocasiones deberá resolver una situación, es por supuesto muy diferente a escribir las canciones para una comedia o para un vaudeville de Labiche ya que en éste último caso, la música sólo tendrá la misión de divertir. Indiscutiblemente no todas las obras necesitan de la música como en otros tiempos ya que el Teatro fue poco a poco independizándose con el objeto de llegar a ser un arte propio. Sus intenciones están aún muy lejanas de obtener un verdadero éxito, debido a que el Teatro nunca es tan maravilloso como cuando cuenta con el apoyo de otras artes. Hay obras que no podrían sobrevivir sin la compañía maternal de la música, sobre todo si ambas cosas forman un solo sino, como sucede en la genial creación de Brecht-Weil **La ópera de tres centavos**, en donde la acción de la pieza está concentrada en las canciones, y la intriga en los parlamentos de los actores. Es el gran teatro histórico de Brecht y en él se vale de la música para decirle directamente al público y al mundo, las cosas más fuertes y valientes acom-

pañadas de una hermosa melodía u otras veces de una música dura y agresiva. ¿Podría separarse **La ópera de tres centavos** de sus canciones? Creo que ninguna de las dos cosas lograrían caminar con tanto éxito si se independizaran, aunque en muchos países las canciones llegaron con muchos años de anticipación y tuvieron un verdadero y auténtico éxito. No estoy tratando de decir ni asegurar con todo esto, que todas las obras de teatro necesiten de la música. No, de ninguna manera, porque entonces estos argumentos tendrían un carácter parcial. Hay obras que necesitan de la música y otras no. En nuestros tiempos hay creadores que escriben sus obras pensando de antemano la música que ella deberá tener. Otros rechazan la idea de plano, lo que viene a confirmar claramente la veracidad de aquel viejo axioma: "En el arte nada es absoluto, todo es relativo". Indiscutiblemente que este argumento es una de las tantas condiciones subyugadoras del arte en general. ¿En alguna oportunidad han llegado a un acuerdo sobre un concepto artístico, dos artistas? La respuesta será siempre un poco dubitativa.

No quisiera en ningún instante que se sospechara que pretendo dictar cátedra sobre la materia y que este artículo fuera el vehículo para ello, por lo tanto dejaré bien en claro que después del preludio ya concluido, sólo me limitaré a exponer mis conceptos y a narrar las experiencias en mi carrera de músico de teatro.

En primer término, el compositor que emprende la tarea de escribir una partitura para el Teatro, deberá obligatoriamente poseer conocimientos teatrales, porque de otra manera no obtendrá jamás un buen resultado. Al leer la pieza podrá entonces descubrir en el texto los recursos del teatro, y no pretender en ningún momento que su música llegue a ser más importante que la obra a representar. Una de las condiciones primordiales, será el concepto claro y preciso de su posición: ponerse totalmente a disposición de la obra y abandonar su "ego musical".

La creación de una partitura de música incidental, es bastante compleja y pasa por diferentes etapas antes de llegar a un final feliz.

El primer paso, en este largo proceso, que dará el compositor, una vez conocida la obra, será el de juntarse con el Director de Teatro para que éste le exponga sus conceptos y le pida al músico lo que deberá componer más o menos y cual es su idea musical preferida. Esta es una conversación muy parecida a la que sostienen los arquitectos cuando se les va a pedir la construcción de una casa. El cliente le solicita el living adelante, los dormitorios por allá, etc., y después se despide feliz esperando los resultados. El arquitecto elabora su plan y resulta totalmente diferente a los anhelos de su cliente, quien al verlos y a pesar de no estar el living adelante y los dormitorios por donde él los quería, encuentra que la solución dada por el arquitecto es muy superior a la que él había solicitado. No quiero decir con esto que siempre suceda lo mismo entre Director y músico, pero a veces ocurre. Lo importante es que de esta primera conversación, se desprenda un acuerdo casi total que redundará en beneficio de la pieza teatral para la cual se trabaja, que es en realidad lo más importante en todo este largo camino por recorrer. Desde esta conversación en

adelante, el binomio Director-músico tendrá que marchar absolutamente de común acuerdo y sólo así se obtendrá éxito total. En este sentido, puedo considerarme satisfecho porque la mayoría de las veces, salvo raras excepciones, marché en perfecto acuerdo con los directores. Seguramente que ello se ha debido a que tuve siempre la suerte de trabajar con los mejores y de más prestigio.

Sabemos perfectamente bien que vivimos en un país pobre y, sin embargo, como artísticamente en comparación con otros países, estamos un poco adelantados, nosotros los artistas olvidamos este poderoso argumento y echamos a volar nuestra imaginación con sus alas totalmente desplegadas. Esto ocurre muy a menudo en aquella primera conversación, de la que ya he hablado, entre Director y músico. El Director con su poder de sugestión y enamorado de la obra que dirigirá, comienza a exponerle al músico lo que él necesitaría para su obra. En la mente del músico, empiezan a sonar trompetas, timbales y toda clase de instrumentos. De pronto y más bien dicho, brúscamente los dos vuelven a la realidad, realidad cruel de ser un país pobre: "El presupuesto es limitado y no podrán usarse ni trompetas ni timbales". ¡Tendremos que reducirnos a un conjunto de diez músicos! He aquí que nos estrellamos con uno de los primeros y principales obstáculos: ¡Hacer sonar un pequeño conjunto como una gran orquesta, es mucho más difícil que componer para una gran orquesta! Pero la verdad es que hay que hacer las cosas y nos sometemos al famoso presupuesto. Entonces, músico y Director, odiando la palabra "presupuesto", se separan con la firme promesa que dentro de ocho días, más o menos, el compositor le tendrá "algo ya". No hay que olvidar y más bien tenerlo muy presente, que el que dirige es inquieto, sumamente desconfiado y exigente; por lo tanto a los cuatro días pasados, ya está llamando al músico para saber qué ha hecho. ¿Pero qué ha hecho el músico en estos cuatro días? En mi caso personal, puedo responder con toda honradez: ¡Sólo he pensado! Sí, estimados lectores, mi respuesta es auténtica y verdadera: solamente he pensado. Ustedes me preguntarán: ¿pero en qué ha pensado tanto? ¡Muy simple y claro! Es la etapa de la gestación de la música, podríamos mejor llamarla, de la elaboración mental. He leído y releído la obra al extremo de llegar a memorizar muchos parlamentos. Poco a poco voy impregnándome de la pieza, de su ambiente y psicología de sus personajes. Aunque en repetidas ocasiones pueda parecer que estoy atento a una conversación, la verdad es que estoy pensando en cómo será la música exacta para tal o cual personaje. Todos bailan en mi cabeza y muchas noches hasta llego a soñar con ellos e incluso no sería nada de raro que al día siguiente me identifique con alguno. De pronto comienza a hacerse la luz y los personajes van adquiriendo musicalidad, y el ambiente empieza a llenarse de efectos sonoros. ¿Estará lista para escribirla? El sonido del teléfono me saca violentamente de mi ensimismamiento. El director está llamando. Me niego. Insiste. Vuelvo a negarme y entonces a la media hora, aparece personalmente. En su cara hay un enorme signo de interrogación. Hablamos y le expongo, pero solamente con palabras, mis conceptos o mejor dicho, mis pensamientos, ya que hasta el momento son sólo pensamientos y nada más. Le parecen bien, pero no queda muy convencido. Se despide, y al día siguiente reinicia su persecución. Llama y llama y es en este preciso momento cuando de-

cido esconderme enviándole un recado: ¡Que no se preocupe tanto, porque si le prometí la música, se la tendré!

Algo me ha sucedido. Pasan los minutos y con el pasar de ellos, las horas se van acumulando y me acercan al plazo final. Ninguna idea me satisface y estoy totalmente paralizado en mi trabajo. Leo y releo los parlamentos y las musas no acuden en mi ayuda. La irritación nerviosa y mental va "in crescendo". El tiempo es inexorable y sigue pasando. Me paseo nerviosamente. ¿Podré lograr lo que busco? ¿Tendré la música para el día prometido? ¡Vuelvo al trabajo! Insistentemente sigo en mi afanosa búsqueda. Rechazo muchas ideas, aunque podría perfectamente quedarme con alguna que se acercara a lo deseado, pero eso lo consideraría poco honesto, y en el arte, la deshonestidad no tiene cabida, ni tampoco los términos medios. El engaño no sirve, no existe, y con el arte no se puede tener una actitud peyorativa.

Al fin, después de noches de insomnio y momentos de descanso, comienza a venir la solución y este instante es inolvidable. Uno tiene la sensación de que han llegado gloriosos ejércitos a salvarlo. La melodía, por supuesto que la que uno cree que es la exacta junto a su acompañamiento, ha surgido y en la mente del compositor, el personaje comienza a adquirir un increíble relieve.

Aunque a muchos les parezca extraño e inverosímil esta etapa narrada, es verdadera y auténtica. Conversando con algunos colegas, hemos constatado este obstáculo en el proceso de la creación de música para el teatro. Hay colegas a los que no les ha sucedido nada semejante. ¡Felices ellos!

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

Una vez concluida la etapa de gestación de la música, podremos decir que ya estamos listos para escribirla y todo lo tan pensado se llevará al papel. Este es un episodio que se resuelve rápidamente y una vez que la música está escrita, llegamos a uno de los obstáculos más difíciles de salvar, y es el de mostrarle al director lo que se ha hecho. Generalmente yo lo hago en el piano, explicando detenidamente la orquestación. Dije que esta parte era complicada y difícil de salvar, porque puede ser que al director no le agrada lo que se ha trabajado, entonces habría que retroceder y comenzar de nuevo la partitura. Felizmente a mí, no me ha ocurrido y creo que en la primera conversación ya me formé el concepto claro de lo que se haría.

Ya prácticamente está terminada la primera etapa de la creación de una partitura musical para una obra de Teatro, y ahora pasaremos a otra que es también bastante compleja: la realización, o sea, lo que involucra la graba-

ción de la música y la puesta en escena de ella. Muchas veces, la orquestación elegida defrauda al director, debido a que éste esperaba o se había imaginado otra cosa. Este es un pequeño accidente que se puede remediar en forma rápida, pero es muy raro que suceda. Una vez que la música ha salido de la parte laboratorio, quedará lista para colocarla en todos los momentos señalados anteriormente. En la escena puede cambiar todo, pero como los tiempos tomados han sido bien ensayados esperamos con suerte que todo marche sobre rieles. En todo este episodio, la música pasa a manos del técnico en sonido, quien anotará con exactitud los volúmenes necesarios.

Todo trabajo artístico está sometido a una técnica y muchas veces a cosas rigurosas, pero lo esencial es que esa técnica esté al servicio del arte, y no a la inversa como suele suceder muy a menudo. Lo importante es que cuando se exponga lo hecho al público, ello aparezca espontáneo y tan natural, que nadie llegue a pensar siquiera que en este trabajo artístico se tomaron cálculos entrando en juego las matemáticas. Muchas veces, por ejemplo, no imaginamos al escuchar una sinfonía de algún maestro inmortal, que esa música obedece a una forma y que al construirla, el compositor empleó las matemáticas.

El arte no es todo sentimiento, como comúnmente se cree. Un compositor, antes de componer algo, debe saber muy bien restar, sumar, multiplicar y dividir. Recordemos de pasada, aquella famosa frase del violinista y compositor Sarasate: "El arte consta de un 90% de transpiración y un 10% de inspiración".

Y ahora, siguiendo con el tema: "La música en el Teatro", porque la verdad es que aparentemente me salió un poco de él, les contaré mi más interesante experiencia en creación de música para teatro.

En el año 1950, fuí llamado para componer la música incidental para la obra de Arthur Miller, **La muerte de un vendedor**, y debo confesar que de mis trabajos realizados hasta la fecha, es el más interesante de todos ellos en esta especialización. Podría asegurar que en este drama se encuentra toda clase de música incidental aplicable a una obra teatral. Creo modestamente que la música compuesta en aquella época fue un acierto, y lo comprueba el hecho de que años más tarde, la solicitara el conocido actor Pedro López Lagar para colocarla en su versión del drama de Miller. Lo mismo sucedió con el Teatro Universitario de Concepción, que al montar, hace dos años, **La muerte de un vendedor**, lo hiciera con la misma música creada por mí el año 50. Para ello fue necesario realizar nuevas grabaciones con los sistemas que hoy existen.

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

pués, poco a poco, comienzan a aparecer los parientes del vendedor vestidos de riguroso luto. El tema de la flauta, es para mí el símbolo de la personalidad de este pobre vendedor. ¿Por qué se me ocurrió emplearlo de esa manera? La respuesta es muy simple. Leyendo y releendo el texto, encontré en el medio del primer acto, un parlamento que para muchos podría haber pasado inadvertido, pero que para mí adquirió una gran importancia. Ese parlamento dice: "Estábamos en Boston, ponía a toda la familia en una carreta y atravesaba el país entero. Nos deteníamos en los pueblos y vendíamos las flautas que él había fabricado en el camino. Qué gran inventor era nuestro padre. Con cualquier aparatito ganaba más en una semana que lo que un hombre como tú gana en toda su vida". Estas palabras me demostraron claramente, que lo de Willy Loman no sólo era producto de sus enfermedades, sino también que jugaba un papel muy importante lo ancestral. El siempre soñó con hacer dinero rápidamente, y al no lograrlo se sentía impotente, impotencia que lo llevaba a la fanfarronería más nefasta para justificar su mediocridad, mediocridad que fue poco a poco transpasando a sus hijos hasta transformarlos en otros pobres fanfarrones de la misma especie; y peores aún, porque el tiempo les había hecho descubrir la realidad y ver de frente la verdad, verdad para la que ellos no estaban preparados. ¿Quién era el culpable de todo este fracaso? Willy Loman, el vendedor importante que cuando llegaba a una ciudad, toda la gente, desde el alcalde para abajo lo salían a esperar. La triste verdad era que nadie lo esperaba, pero sus hijos se nutrieron de sus mentiras.

Muchas veces, el hombre común y corriente se deja arrastrar por las historias narradas por sus antepasados, y llega a convencerse de que hará fortuna de golpe, al igual que su tío que se fue para Alaska y descubrió una mina de oro, o del abuelo que acertó que la única meta auténtica y verdadera es su trabajo.

Todo este párrafo ha sido para explicar el por qué utilicé el tema de la flauta y lo transformé en marcha fúnebre. ¿Imaginan ustedes, cuántas páginas necesitaría para explicar el por qué compuse los otros temas? De aquí en adelante no me explayaré tanto y trataré de ser lo más breve que me sea posible. La verdad es que sentí de pronto unos deseos inmensos de conversar con Uds.

En **La muerte de un vendedor** existen, además, temas que caracterizan a personajes, música descriptiva, narrativa y de ambiente, y también música de carácter psicológico.

Uno de los episodios más difíciles para lograr el efecto requerido, fue la creación de la música de Restaurante. Necesitaba para conseguir el ambiente, una piezaailable que al mismo tiempo expresara alegría y tristeza. Es muy común que en un Restaurante mientras una orquesta toca y toca una melodía liviana, en una mesa esté un grupo vibrante de alegría y en otra cercana esté una pareja a punto de precipitarse en una tragedia. Son los contrastes cotidianos que nos muestra la vida, acompañados de una pequeña orquesta que al comienzo se escucha demasiado, pero que, poco a poco, aunque siga tocando, empieza a desaparecer hasta transformarse en hábito. En este episodio, debo confesar que me quedé, como conté al comienzo: paralizado. Para salir del paso y bus-

car lo que muchos llaman inspiración, me dirigí a uno de estos lugares. Parecería mentira si dijera que ahí me encontré con lo que buscaba: Una orquestita tocando, mientras abajo la alegría se codeaba con la tragedia. Una mesa en fiesta, y en otra no muy lejana, una pareja en la que se podía ver claramente como las lágrimas corrían por las mejillas de la compañera. En ese instante podía comprenderse perfectamente cuán extraños e indiferentes somos los unos ante los problemas de los otros. Parece que esta fuera una ley eterna. Cada uno busca su felicidad, sin importarle la infelicidad del vecino. De esta escena vista por mí, nació el famoso ambiente hecho por un foxtrot a la antigua, aplicado a la cruda escena del restaurante de **La muerte de un vendedor**.

En general, la buena música para el teatro, es aquélla que no se oye ni se deja notar, pero si se le quita a la obra, el espectador la echará de menos al momento.

Un artista siempre debe exigirse más y más. Recuerdo que cuando terminé la partitura del drama de Miller, quedé tan descontento que pensé de inmediato quemarla. Un amigo la salvó y permitió que siguiera su destino. Hoy al terminar este artículo, he quedado también muy descontento y desgraciadamente no aparece aún nadie que venga a impedir que lo rompa o lo quemé. Si él se publica, se deberá a que alguien vino a salvarlo para que también siguiera su destino. Si Uds. lo han leído, créanme que estoy libre de culpa.

HECTOR CARVAJAL

Compositor y Director de orquesta. Ex-Director de la Orquesta Sinfónica de Chile. Ha obtenido los premios: "Caupolichán" y "Premio de la Crítica", como el mejor Director.

También se ha destacado como Director de Cámara, Opera y Ballet; en estas especialidades tuvo la responsabilidad de varios estrenos en Chile. En 1954 fue contratado por la Universidad de Concepción para organizar y dirigir la Orquesta de Concepción, empresa que realizó con gran éxito.

Ha dirigido todo el repertorio del ballet nacional, tanto en Chile como en el extranjero.

Como compositor se ha especializado en la música de teatro y es así como ha escrito la partitura de varias obras, como son "La muerte de un vendedor", "Bertholdo en la Corte", "La Estación de la Viuda", "El Cid", "Ayayema", "O'Higgins", "La Isla de los Bucaneros", etc.

También ha participado como director musical de todas las obras de Bertold Brecht presentadas en Chile y ha compuesto la partitura de varias películas.

