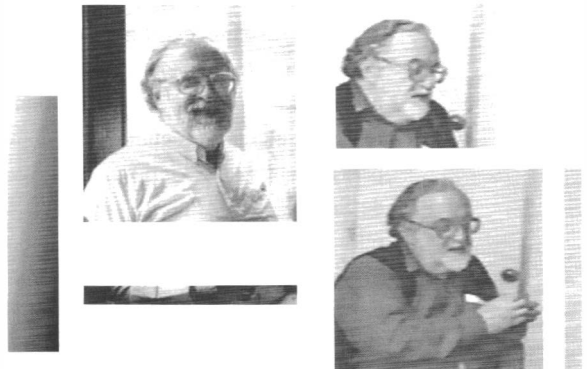


El “Maestro” Cirilo Vila, como sus numerosos alumnos y ex alumnos lo llaman, es una de las figuras más conocidas del medio musical chileno.

En torno a la música para la escena Conversación con Cirilo Vila

Entrevista de
PABLO ARANDA
RICARDO LOEBEL



Compositor, intérprete y docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, es también una de las personalidades más entusiastas a la hora de conversar sobre música para la escena: tanto el teatro como el cine tienen un lugar privilegiado entre sus aficiones.

Galardonado el año 2001 con el Premio a la Música Clásica Presidente de la República, en su faceta como pianista ha sido solista, al tiempo que ha integrado diversos conjuntos de cámara del país; como docente, ha desarrollado una intensa labor en las cátedras de Composición, Contrapunto, Análisis Musical y Lectura de Partituras, entre otras; y como creador ha aportado valiosamente al repertorio musical, incluyendo música para la escena, tema que nos ocupa.

Con el objetivo de conocer su experiencia y punto de vista sobre esta materia, en octubre del presente, Pablo Aranda y Ricardo Loebel conversaron con el maestro Cirilo Vila. De los aspectos fundamentales de esta entrevista damos cuenta a continuación.

Pablo Aranda (P.A.): Maestro, cuéntenos acerca de su propia experiencia como compositor de música para teatro.

Cirilo Vila (C.V.): Yo recuerdo un interés y gusto por el teatro desde muy pronto, aparte de mi actividad musical. Mi primera experiencia fue en 1961 cuando era alumno de Gustavo Becerra, quien hacía mucha música para teatro y a veces se veía sobrepasado por el exceso de trabajo. No sé si fue por esta razón o por darme una oportunidad en este campo que yo hice un trabajo, en la Universidad de Concepción, dirigido por Gustavo Meza, en los tiempos en que Delfina Guzmán era su mujer. Ellos montaban una obra de un autor ruso del siglo XIX de nombre Krilov. Recuerdo que trabajaba también, entre otros, Jaime Vadell. Este era un teatro de muy alto nivel fundado por Pedro de la Barra. Lo que hice para ellos fue principalmente canciones para escenas determinadas. Recuerdo un trabajo previo a este de Concepción. Se trataba de pantomima para un grupo que inició Alejandro Jodorowsky, antes de partir a Francia, y que dirigió Enrique Noisvander. Eso fue muy entretenido ya que al no existir la palabra, la música cumplía un rol muy importante. Esas fueron mis primeras experiencias en el teatro, y luego, al año siguiente tuve que partir a Europa y estaba en otra línea. Hacia el final de mi estadía fuera de Chile conocí a gente latinoamericana vinculada al teatro e hice algunas cosas para ellos, pero muy ocasionales.

Después, algo más regular y rico como experiencia fue que al volver a Chile trabajé para el teatro universitario de la Universidad Técnica del Estado, la actual Universidad de Santiago. Ellos tenían un teatro llamado Tecnos y me encargaron una música para la obra de un chileno: Elizoldo Rojas. Allí ocurrió que a algunos ensayos asistió Eugenio Guzmán, un gran director de teatro chileno formado en la Universidad de Chile y que se interesó por mi música. Justamente, él tenía que dirigir la obra siguiente, *La escuela de mujeres* de Molière, y quiso que fuera yo quien hiciera la música. Fue muy bonito porque Eugenio Guzmán además, de ser un gran hombre de teatro, musicalmente era muy culto, cosa que no sucede muy frecuentemente con los directores de teatro. Sí, era muy culto y muy imaginativo además. Recuerdo que para esa obra, él armó todo un final aprovechando la aparición del personaje salvador, que aparece en todas las obras de Molière a resolver los entuertos y enredos del argumento, y a Eugenio Guzmán se le ocurrió que este personaje fuera una dama llegada del Brasil, lo que era una solución muy exótica para la Francia de aquel tiempo. Resultó muy imaginativo. Nos divertimos mucho con esta música brasilera. En realidad tuve mucha fortuna de haber podido trabajar con él. Posteriormente, ya en tiempos después del golpe de estado, en 1975, y habiendo hecho otras cosas para el teatro, Eugenio Guzmán me llamó para trabajar en un proyecto del Teatro Nacional, que en ese tiempo estaba profundamente afectado por la exoneración de sus más importantes figuras y actores y en el cual se había decidido montar *Las alegres comadres de Windsor* de William Shakespeare. Como yo estaba en la Facultad, Guzmán me llamó para hacer la música para este montaje. Nunca me voy a olvidar de una cosa muy bonita. Recuerdo que él me planteó su visión de la obra de Shakespeare y me dijo: aquí el personaje de Falstaff que aparece... Esta obra hay que pensarla como un canto a la vida y esta es la manera

que tendremos de defendernos del fascismo, haciendo un canto a la vida con Shakespeare. El, además, con su capacidad de invención permitía una gran libertad para la música. Justamente, en esta obra centrada en un estilo isabelino, hacia el final cuando en el bosque, un poco fantasmagórico, sucede el castigo de Falstaff, yo hice algo que se acercaba a *La consagración de la primavera* de Stravinsky, se pueden imaginar el recorrido desde la música isabelina hasta este punto. Más adelante, con él trabajé *Yerma* de García Lorca, en 1986. Guzmán falleció algunos años después. Ese es mi recuerdo de la experiencia en el teatro y haber tenido la fortuna de haber estado al servicio de un director muy culto, no sólo teatralmente hablando sino que en todo sentido y muy en especial en el sentido musical lo que permitía una visión de gran libertad en la imaginación y el trabajo. Luego de esa experiencia sólo colaboré en *Crimen y Castigo* de Héctor Noguera, cosa que hice con mucho gusto por mi fascinación por la literatura rusa y Dostoyevski en especial.

P.A.: ¿Cuál debiera ser la propuesta del músico ante el director para un montaje teatral?

C.V.: Tal vez, no jugar el juego de la convención. Se supone que cierta música es la adecuada para una situación dramática, pero, a lo mejor puede haber otra que no aparece como obvia y sin embargo generar más dramatismo aún, incluso hasta llegar a producir una especie de humor negro o vaya uno a saber las cosas que se pueden lograr. La música, cuando está bien resuelta, aparece como inseparable de la escena y quedan asociadas una a la otra.

Ricardo Loebel (R.L.): A través de su experiencia ¿ha sacado ciertas conclusiones en el componer para teatro?

C.V.: La verdad es que es difícil decir algo al respecto porque mis experiencias han sido muy distantes. Yo, en todo caso, siempre siento que al hacer música para el teatro debo ponerme al servicio de la obra o el director. Pero, a partir de eso, hacer algunos planteamientos de cosas que se me van ocurriendo. En ese sentido hay ciertos condicionamientos que la obra o el elenco plantean, pero son éstos los que a uno le ponen a prueba el oficio intentando resolver del mejor modo posible esos condicionamientos que pueden ser de diversos tipos. Por decir algo, si es que hay que hacer una canción para la obra de teatro es para el elenco tal y cual y, por lo tanto, hay que considerar el registro de los actores que van a participar del canto y éste puede ser limitado. Entonces, debe ser una canción que se adapte bien a las condiciones vocales de cada actor pero que sea aceptable como canción. Hay una cantidad de imperativos que, inicialmente, como que a uno lo constriñen pero que, a la vez, son el desafío. A pesar de esos límites uno puede hacer una música que tenga un valor como tal. Además, cuando hay canciones, surge el problema del estilo. Los actores, en general, están habituados a la música que ellos oyen normalmente y que, como sabemos, corresponde a la música tradicional o popular y eso es otro problema a resolver ya que uno no se puede aventurar en una propuesta de vanguardia. En ese sentido siempre he considerado hacer música para teatro como algo rico, como un punto de desafío.

P.A.: Ahora, en cuanto a la orquestación o los recursos instrumentales depende de la obra o...

C.V.: Mira, claro, eso depende de la obra pero como todos sabemos depende más bien de los recursos y los presupuestos con que se cuenta. Si hay posibilidad de elegir, conviene un instrumental variado que permita abordar diferentes sonoridades dependiendo de la obra. En todo caso, nunca se cuenta con un número muy grande de músicos.

R.L.: Considerando una obra como totalidad ¿le ha tocado hacer la música para una obra que aún no ha sido terminada?

C.V.: Si hay afinidad con el director, eso debiera ser posible. En mi caso, me ha correspondido trabajar con obras ya escritas. Claro, el director puede ir variando ciertos aspectos en el montaje pero no son como para rehacer la música. En el caso de la música de pantomimas, hay una mayor libertad y puede incidir más en el resultado al no haber un texto de por medio. Así, al comienzo, al ver algunos ensayos hice la música y a partir de esa música ellos cambiaron diferentes cosas de la pantomima. Esta relación entre músico y director u obra puede ser muy variada. Incluso puede llegar a ser un trabajo en paralelo, como "de la mano" por así decir. Como Brecht con sus músicos o Prokofiev con Eisenstein en el *Alexander Nevsky*. En este último caso, siendo una música adjetiva o aplicada al film, la propuesta de Prokofiev logró una vida propia como cantata y se hace en conciertos independientemente del film. Bueno, las situaciones pueden ir desde el encargo al músico para trabajar a partir de los ensayos, pasando por la situación en que el músico recibe sólo el texto (libreto), hasta llegar al límite de que un director realice una obra a partir de una propuesta musical tal o cual.

R.L.: En ese sentido, es importante cuando se trabaja directamente con el compositor para una obra. En realidad, éste llega a ser una especie de co-autor. Por otra parte está el caso contrario, por ejemplo la película de los hermanos Cohen *El hombre que nunca estuvo* donde usan una música prestada, existente: las sonatas de Beethoven.

C.V.: Sí, ahora que tu lo mencionas, yo ví esa película. Me pareció extraordinaria y sentí que era muy bonito. Bueno, ahí evidentemente se usa una música conocida, sin embargo, el contexto en que usan esa música suena como distinta. O sea, las mismas sonatas de Beethoven están en un contexto fuera de lo habitual y eso es muy extraordinario, muy creativo, sin duda. Si se llega a producir eso, tiene validez el utilizar una música conocida porque se le da una dimensión que no tuvo nunca antes. Uno oyó una sonata de Beethoven de cierta manera, pero nunca como la escucha ahí ¿no?

P.A.: Hace un momento mencionó a Brecht en el trabajo con sus músicos. ¿Ha tenido alguna influencia en el teatro chileno el modo brechtiano de la relación teatro-música?

C.V.: Yo creo que no o no mucha, por lo menos en cuanto al uso de la música en Brecht. Creo que en el teatro chileno todavía se sigue pensando en música incidental

y en una música convencional que debiera establecer una mimesis entre la situación escénica y la música. Lo que hace Brecht, es muy distinto: aunque la canción puede tener toda su carga emotiva y todo eso, el rol en la peripecia dramática no es estar de fondo o contribuyendo a que la gente se emocione, sino más bien su objetivo es al revés. Es como cortar una situación dramática e instalar una cosa que tiene un sentido didáctico en que la canción resume un cierto contenido. Entonces, más bien, como que las canciones van cortando el ritmo dramático en vez de estar al servicio de éste. Con eso él produce ciertos quiebres y ciertos distanciamientos que él quiere lograr.

Me da la impresión de que, hasta donde yo conozco y no conozco tanto tampoco, ese uso tan específico de la música no ha influenciado al teatro chileno o latinoamericano.

P.A.: Centrándonos en Chile, ¿por qué cree usted que no hay una preocupación del mundo del teatro por la música? De hecho en las escuelas se abordan y enseñan otros aspectos de la escena pero no se forman a músicos para el teatro.

C.V.: Sí, me da esa impresión, no hay un criterio o una conciencia de la importancia que esto tenga del punto de vista del teatro. Bueno, y esto se extiende al caso del cine. Yo voy bastante al cine. Incluso ha habido muy buenas películas chilenas en el último tiempo y, sin embargo, uno de los puntos débiles suele ser la música. Porque los directores pueden ser cinematográficamente de muy alto nivel pero ellos mismos o no saben mucho de música o no son muy exigentes con la música y se contentan con las cosas comunes y corrientes. Uno percibe propuestas cinematográficas que tienen aspectos interesantes y novedosos con músicas que son bastante convencionales.

P.A.: Pero, ¿por dónde se podría cerrar este círculo? Incluso para los estudiantes de composición no hay oportunidades de llegar con propuestas a trabajos escénicos. Nosotros no enseñamos a relacionarse con el mundo del cine o el teatro.

C.V.: Bueno, sí. Es poco lo que se hace y eso tiene que ver con la poca actividad que existe en términos de producción nacional. Siempre hay problemas presupuestarios y eso impide acceder a una experiencia de música aplicada a la danza, el teatro o el cine. Ahora, en relación a esto, yo tengo la idea, aunque no la tengo tan elaborada, pero cada vez me siento más cercano a la idea de que uno de los primeros aprendizajes en el campo de la composición debiera ser dentro de la música aplicada antes de llegar a trabajar en la música más abstracta llamada pura o autorreferente a la inversa de lo que sucede actualmente.

Un punto de partida es el género vocal, utilizando texto en obras para canto y algún instrumento o coro a cappella, etc. Esto ya está dentro de la música adjetiva al contar con un texto o contenido extramusical y en la que la música cumple una función y, por lo tanto, se debe a ese texto o contenido. Otra cosa es si el compositor logra hacer una música que, por su rigor o valor, logre independizarse y sea aceptada por sí sola, como ha habido tantos casos en la historia de la música.

Claro, la música adjetiva o aplicada en este caso puede ser un punto de partida e incluso habrá gente que, antes de abordar la música autorreferente, va a encontrar un campo de satisfacción y a lo mejor llega hasta ahí y se dedique a desarrollar este género. Otros seguirán hacia la música pura pero con la ventaja, pienso yo, de haber tenido una experiencia que le proporcione un sentido de "dramaturgia musical". Así, cuando esta persona aborde una sinfonía o un cuarteto de cuerdas ese elemento de dramaturgia musical pueda estar presente también en aquello. Recuerdo haber conversado esto con Sergio Ortega alguna de las veces que ha pasado por Chile y pensamos que el alumno debiera hacer especies de "mini óperas" de 10 minutos antes de meterse a hacer cosas más abstractas.

Como digo, no lo tengo todavía muy resuelto, pero cada vez estoy más cerca de esto desde un punto de vista metodológico. Esa debiera ser la manera de iniciar estudios de composición. Al respecto, la historia de la música nos indica un camino semejante. Es en el terreno de la música adjetiva en donde se han generado las propuestas más novedosas que después son adoptadas dentro de la música pura. Schubert, por ejemplo, desarrolló toda su maravillosa gran conquista, su propuesta armónica novedosa en sus Lieder y una vez que tuvo un dominio de aquello lo llevó al campo de sus cuartetos y sinfonías y no al revés. No sé si me explico.

