

# LOS INICIOS DEL TEATRO MUSICAL EN BROADWAY

por Karen Connolly

Estimado presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes, señor Luis Merino Montero

Estimada secretaria, señora Silvia Westermann

Estimado tesorero, señor Luis Orlandini

Estimados académicos, Miembros de Número

Estimados Profesionales de la Danza,

Estimados alumnos del Instituto Profesional de Artes Escénicas

Amigos, amigas, familiares, todos.

Cuando me comunicó don Ramón Núñez, de parte de la Academia, que me habían propuesto como candidato a Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes, categoría Artes de la Representación, no lo podía creerlo. ¿Cómo responde uno a un honor tan grande? Además, me designaron el sillón N° 23, que dejó vacante el 2 de mayo de 2008, la señora Virginia Fischer Scolnick, gran actriz chilena, muy querida por todos.

Virginia Fischer se inició profesionalmente en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en el papel de Titania, Reina de las Hadas, de la conocida obra de William Shakespeare, “Sueño de una Noche de Verano”.

Fue becada por el gobierno de Francia y asistió a los cursos de actuación, movimiento y máscara en Le Centre Dramatique de L’Est, en Strasbourg, iniciando su carrera fuera de Chile. En 1977, recibió una invitación del British Council para visitar escuelas dramáticas en Gran Bretaña, y en 1980, viajó a Japón, invitada por la Japan Foundation. Es importante destacar que, como actriz del Teatro Experimental, fue contratada por el Departamento Latinoamericano de la BBC de Londres.

La señora Fischer participó en más de ochenta producciones del teatro de la Universidad de Chile, protagonizando obras de Shakespeare, Molière, Wolf, García Lorca, entre muchos otros. Por su brillante carrera como actriz recibió varias distinciones, entre ellas, en 1975, el Premio de Teatro Fénix.

Su amor por el arte dramático y la necesidad de difundirlo le llevaron a participar activamente en las lecturas dramatizadas ofrecidas al público santiaguino por la Academia Chilena de Bellas Artes, entre los años 1990 y 1998, interviniendo en las siguientes obras: “Inauguración”, de Vaclav Havel; “Exilios”, de James Joyce; “Ligazón”, de Ramón del Valle-Inclán; “Joaquín Murieta”, de Pablo Neruda; y “Bodas de sangre”, de Federico García Lorca, entre muchas otras.

Es importante agregar que la señora Fischer estudió música tempranamente, llegando a ser alumna de los cursos superiores de piano en el Conservatorio Nacional, además, estudió canto, razón por la que participó en varias obras con acompañamiento de orquesta, como “El retablo de Maese Pedro”, de Manuel de Falla, donde interpretó el papel de Trujamán, y “El rey David”, de Arthur Honegger, en que representó La Pitonisa.

Agradezco profundamente a la Academia Chilena de Bellas Artes este nombramiento, y por otorgarme el Sillón N° 23, que ha sido ocupado por una actriz, tan importante como Virginia Fischer. Pido un aplauso para ella.

Las Artes definen lo que nosotros entendemos como civilización. La cultura es el examen que la sociedad hace de sí misma. Como parte de la fundación y estructura de nuestra cultura, es la manera en que el ser humano reflexiona sobre sus propios valores, la manera en que se contempla a sí misma.

Como lenguaje universal, a través de lo cual podemos expresar nuestras aspiraciones comunes, las artes funcionan también como vía, hacia la comprensión y apreciación de otras culturas.

Las Artes son un medio básico y central de comunicación humano que estimulan a nuestros niños a soñar y crear, a tener creencias, y un sentido de identidad dentro de nuestra rica y diversa cultura.

Como discurso de incorporación a la Academia Chilena de Bellas Artes, he elegido hablar sobre la cultura norteamericana, específicamente, sobre “El Teatro Musical de Broadway”. El propósito del discurso, no es precisamente entregar un recuento histórico del Teatro Musical en Broadway, sino, trataré más que nada, de definir el género y captar un poco del espíritu y de las cualidades que lo hacen único. Por ejemplo, la energía, la euforia, el color y el tamaño de sus producciones que hacen del Teatro Musical la contribución más significativa al teatro mundial, de parte de Norteamérica.

¡Cliché o no, es verdad! Antes no existía el teatro musical, aunque uno podría relacionarlo a obras anteriores, como, por ejemplo: “The Beggar’s Opera” (La ópera del mendigo) de John Gay, del siglo dieciocho, o las operetas cómicas de Gilbert y Sullivan, tal genealogía sería rebuscada. Básicamente, el musical de Broadway viene como consecuencia del desarrollo de los elementos básicos de Vaudeville y Burlesque, “Song and Dance” (canto y danza).

Por histórica que sea su concepción, la esencia del musical está en la magia producida en la función; la transformación en el escenario de la materia en un espectáculo. Y aquí hay una ilusión que no pierde su encanto con una explicación, porque ni sus creadores saben porque una combinación de libreto, canciones, danzas, dirección, escenografía, iluminación y actores, “funciona” en una instancia y “no funciona” en otra.

Es la electricidad generada por un musical, como uno se siente el musical mientras transcurre, que es lo más importante captar. Esta electricidad es justamente lo que ha eludido a sus imitadores fuera de Nueva York, y lo que no se logra captar completamente, en las versiones de comedias musicales en el cine. Justamente, fue lo emocionante del musical que promovió la venta de la obra para el cine en primera instancia.

¿Qué es exactamente un “Musical de Broadway”? no es meramente un musical que se realiza en la avenida Broadway. Se han producido muchas operetas, cabarets, y shows europeos en Broadway. Pero estos no son del género.

El Musical de Broadway es único en su tipo, el resultado de un gusto en específico y una tradición. Existe un “sonido” de Broadway, un “look”, y un “sentir” de Broadway. Esta cualidad “broadwayiana” viene como parte del patrimonio de los escenarios bulliciosos de Vaudeville. Es el juego rítmico de la ciudad de Nueva York misma, y en su esencia básica, es un género teatral creado específicamente para “entretener” al público.

El comercialismo – apelar al gusto popular – no ha sido siempre un factor perjudicial en cuanto a la producción de musicales de calidad. Al contrario, es la base de su desarrollo.

El público no necesariamente aprecia una gran obra de arte, pero si frecuentemente sabe distinguir entre lo pretencioso y falso y lo verdadero. Además, sabe si le gusta, o no le gusta; aunque quizás no podría decir por qué. Los productores de Broadway saben que no se puede calcular el gusto popular, entonces, en lugar de tratar de hacerlo, sencillamente elijen de acuerdo a su propio gusto, en base del principio de lo que le gusta a ellos, también gustaría al público.

El teatro musical no nació perfecto. Ha tomado casi todo el siglo XX para perfeccionarse, y ha pasado por muchos cambios hasta llegar a lo que conocemos hoy en día. Por supuesto, continúe el proceso de

desarrollo, un hecho que debería ser entendido para que sean razonablemente apreciados los cambios y nuevos enfoques de los musicales actuales.

Cuando se apaguen las luces en uno de los grandes teatros de Broadway y la orquesta comienza a tocar la obertura, la audiencia guarda silencio en anticipación de lo que viene. No se preocupa, ni siquiera está consciente de la existencia del enorme equipo detrás del escenario a punto de comenzar un proceso complejo operacional. Espera ansiosamente que fluya la energía, no con una actitud crítica, sino con la esperanza de ser entretenido en grande. Se abre el telón y comienza el juego.

## **LOS INICIOS DEL TEATRO MUSICAL EN BROADWAY**

A principios de los años '20 en los Estados Unidos, muchos norteamericanos se creían que lo más importante en sus vidas eran los negocios, y ni siquiera la breve recesión que hubo después de la 1ª Guerra Mundial, pudo apagar la creciente admiración por el mundo comercial.

Si en esta época, los ricos todavía seguían siendo ricos, a pesar del aumento en los impuestos, la clase media probablemente tenía más dinero que nunca, incluyendo a la clase media baja. Además, las mujeres se habían adquirido nuevas libertades a raíz de la guerra. No era una cosa fuera de lo común que las secretarías que trabajaban cinco días y medio a la semana, salieran de sus oficinas al mediodía del sábado, comieran en un restaurante y después, fueron a ver una función de teatro. Ya no tenían que ir acompañadas por una chaperona. Llevaban con ellas a la galería, el mismo sentido de los negocios que sus jefes llevaban a los asientos de la platea.

Había pocas posibilidades de que ascendieran hasta los puestos ejecutivos, pero podían atraer la mirada y el corazón de un gerente. Sin embargo, la mayoría de ellas en realidad, se casarían dentro de su

estatus social, pero podían soñar y el teatro ayudara a que le diera forma a ese sueño. Durante este período, el concepto de “Cenicienta” fue un argumento recurrente en las comedias musicales. En ellas, se reflejaba el sentido de la liberación disfrutado por las mujeres después de la guerra. No era necesario tener un hada madrina, ni un príncipe azul para salir adelante y prosperar en el mundo.

Al llegar a 1925, la prosperidad estaba tan extendida que hasta los “nuevos ricos” se querían hacerse pasar por gente de alcurnia. Las escenografías, con viviendas arrendadas y fabricadas, residuos de la época de la “Cenicienta”, casi desaparecieron de las obras de Broadway. En su lugar, aparecieron clubes sociales, hoteles de lujo, salones de baile y mansiones. Era la época de la buena vida, en donde corría el licor de contrabando, habían “flappers” (mujeres que bailaban Charleston en faldas cortas con flecos) de pecho plano (no tener busto fue la moda), fiestas que duraban toda la noche, autos de lujo y, por supuesto, “el Charleston”. En este medio se desarrolló la comedia musical.

Además de los escritores de canciones, el encanto del teatro musical de la época del jazz, era sus repartos de estrellas resplandecientes. Hasta que el cine sonoro llevó a Hollywood a muchos de sus mejores actores, Broadway ofrecía una variedad de estrellas que no ha tenido igual, ni antes, ni después. Basta mencionar a los Hermanos Marx, Beatrice Lillie, Al Jolson, Marilyn Miller y Adele y Fred Astaire. Las grandes estrellas y los grandes compositores y libretistas, como Jerome Kern, Oscar Hammerstein II, y George Gershwin le llevaron a la comedia musical a una época de oro, lo cual reflejaba la vida despreocupada y costosa de la sociedad norteamericana. La comedia musical más popular de los años '20 fue “No, No Nanette” de Vincent Youmans. Tuvo gran éxito tanto en los Estados Unidos como en Europa y dos de las canciones de esta obra “Tea for Two” (Té para dos) y “I want to be happy”, (Yo quiero ser feliz) fueron éxitos mundiales durante décadas. Sin embargo, nada dura para siempre, Hollywood descubrió el cine sonoro y Wall Street descubrió sus posibilidades.

Los años '30 y su depresión, no fueron totalmente perdidos para el teatro musical, sin embargo, Broadway no brilló con tanta intensidad como en los años '20. Los espectadores que hasta este momento, habían pagado \$12:00 por una entrada al teatro, ahora contaban las monedas para comprar algo para comer y los patrocinadores que habían dado miles de dólares para montar nuevos espectáculos, comenzaron a declararse en quiebra. Los teatros comenzaron a cerrar o pasaron a ser salas de cine o de radio.

A pesar de las circunstancias de la declinación de fondos y la drástica situación financiera del país, Broadway no cambió demasiado. Las comedias musicales seguían estando presentes, pensadas para divertir a los cansados hombres de negocios y sus esposas. Aun así, la protesta encontró una voz en las obras musicales de esos días. "Strike up the Band" (Echar andar a la banda) fue llamado por su autor, Ira Gershwin, una "opereta política", sin embargo, la protesta por parte de los musicales, fue mucho menos fuerte de lo que se mostraba en las obras dramáticas de esa misma época.

A pesar de todo, el teatro musical evolucionó gradual, pero constantemente, a través de la década. Los trajes se estilizaron y los escenarios se transformaron en un suave estilo "Art Deco". La iluminación se tomó importancia, llegando a ser verdaderamente artístico. Las "candilejas" (luces en el suelo por el borde adelante del escenario) fueron reemplazadas por focos colgados de los palcos y otras partes del auditorio. Todos estos cambios fueron sin duda, estimulados por las innovaciones tomadas de la competencia de las películas de Hollywood.

La coreografía también cambió y los espectadores, no aficionados al ballet, recibieron su primera muestra de la danza seria. La comedia musical adoptó este nuevo arte, gracias a Rodgers y Hart y sus libretistas. En 1936, el musical "On your toes" (Sobre las puntas) presentó las creaciones de coreógrafo ruso, George Balanchine, y en 1938, Rodgers y Hart pusieron dos ballets modernos en "I married and

Angel”, (Me casé con un Ángel) en ambas producciones la estrella fue Vera Zorina, la segunda esposa de Balanchine.

Con el inicio de los años '40, se hizo más evidente esta característica innovadora. Las coreografías de los musicales se asemejaban cada vez más al ballet, de hecho, al asumir la dirección general de “Cabin in the sky” (Cabaña en el cielo), George Balanchine estaba vislumbrando un futuro lejano cuando los coreógrafos/directores se apodarían de la cartelera de Broadway. Sin embargo, la persona responsable de cambiar el pensamiento sobre el enfoque y la naturaleza de la coreografía dentro del teatro musical fue Agnes de Mille por su trabajo coreográfico en “Oklahoma” de Rodgers y Hammerstein. Desde su estreno en marzo de 1943, la integración de canciones, historia y coreografía se convirtió en la tónica de la mayoría de las obras musicales que le sucedieron. De hecho, el razonamiento de Broadway parecía ser que para lograr la perfecta integración de todos los elementos de un musical, se necesitaba la presencia del ballet. Desde este momento, se hizo evidente que la verdadera importancia de “Oklahoma” fuera que logró que el teatro musical buscara inspiración en sus propias raíces norteamericanas. Desde este punto en adelante, los recuerdos nostálgicos de su propio país proporcionaron un campo fértil para los libretistas y el estilo norteamericano hizo furor en el teatro musical del mundo entero.

Aunque algunos musicales permanecieron dentro del esquema antiguo, igualmente recibieron la influencia de la nueva escuela. Esta influencia fue especialmente notable en la coreografía de “High Button Shoes” (Botines abotonados) y “Can-Can”. La coreografía tipo “Mack Sennett” (cine mudo) de Jerome Robbins para “High Button Shoes” sigue siendo el mejor ejemplo de coreografía cómica que se haya producido hasta la fecha en el escenario musical.

En general, las comedias musicales más grandes de los años '40, '50 y principios de los '60, parecían decididamente progresistas, empeñados en hacer avanzar, o por lo menos cambiar, la estructura misma del teatro musical. Las mejores obras tenían su libreto y el estilo de la



puesta en escena bien integrada, el diálogo y las letras de las canciones fueron frescos y coloquiales, el contenido de su historia era sano y sus personajes eran realísticamente tridimensionales. Felizmente, los fracasos fueron escasos y hubo muchas más comedias musicales magistrales, que alcanzaron triunfos, tanto artísticos como comerciales, por ejemplo: “One touch of Venus” (Un toque de Venus), “On the Town” (Un Día en Nueva York), “Finian’s Rainbow” (El arco iris de Finian), “Guys and Dolls” (Chicos y Muñecas), “Kiss me Kate” (Bésame Kate), “Gypsy” (Gitana) entre muchos otros. Estas obras musicales hicieron gozar al público en sus estrenos y continúan haciendo gozar a los espectadores en sus frecuentes re-montajes. El re-montaje de “On the town” en el Teatro Foxwoods en Broadway, ganó el Premio Tony 2014 para mejor re-montaje de un musical.

## **EL LIBRETO**

De los tres componentes de un musical, el libreto, (historia) la música, y la letra de las canciones – el libreto es el más importante. El libreto o el texto es la base de la existencia del musical – de que se trata todo – es la primera parte creada, y es la razón por la cual se produce el musical en primer lugar y por último, el motivo del éxito o fracaso. Paradójicamente, el libreto es el elemento menos importante en el éxito de un musical, después de todo se llama “musical”. La atracción principal para el público es la música, el canto y la danza.

El hecho de que el libreto normalmente se escribe antes que empiezan los ensayos, también influye en distanciarlo del resto del montaje. Cuando el compositor y letrista empiezan a trabajarlo, el teje – maneje lo desmiembra tanto que el autor del libreto prácticamente pierde el control sobre su propia obra. Inmediatamente después que se entrega su libreto, el autor es relegado al último del tótem de los creadores.

Lo que se necesita el musical entonces, son libretos escritos especialmente para la obra, adaptados a la medida de la forma y estilo del espectáculo en particular. Estos libretos requieren ser fabricados

especialmente, pensando en la química de la obra en cuestión. Hoy en día, se está formando escritores especializados en este género, que trabajan junto al compositor, coreógrafo y director, mientras escriben, así logrando una compleja integración del libreto, canciones y puesta en escena. Podríamos tomar como ejemplo perfecto de esta unión orgánica con el musical “A Chorus Line”, estrenado en 1975 y basado en el concepto de una audición de bailarines para el cuerpo de baile de un musical. Este musical fue concebido, coreografiado y dirigido por el coreógrafo/director, Michael Bennett.

La terminología “Book Musical” se entiende hoy, por un musical convencional – originalmente significaba un musical con historia, y no una revista, que es una serie de canciones y sketches sin un hilo unificador. La palabra “book” viene del italiano “libreto”, el texto de una ópera, donde el libretista escribía cada palabra del diálogo y de las arias. Algunos libretistas de Broadway continuaron haciendo las dos cosas, pero casi al principio hubo especialistas, y el libretista se dedicaba al texto, mientras el letrista escribía las letras de las canciones.

El primer libretista importante, quizás la primera persona quién tomó en serio al Teatro Musical, fue Oscar Hammerstein II, quién fue un activo libretista durante 40 años. Su carrera abarcó casi todas las fases del teatro musical de Broadway. Durante el crepúsculo de la fama de la opereta, Hammerstein colaboro con los compositores establecidos del género, escribiendo el libreto para “Rose Marie” con Sigmund Romberg, compositor austro-húngaro. El libreto para su aclamada “Show Boat” en 1927, tenía todavía vínculos a la opereta, pero a su vez abrió la puerta hacia una forma trascendental de teatro musical norteamericano.

Tratándose de materia seria, con elementos de tragedia, “Show Boat” no era una “comedia” musical, sino algo nuevo – “A Musical Play” (una obra musical). La ambientación específica de “Show Boat”, el sur de los Estados Unidos, se prestaba para la presencia lógica de canciones y cantantes pero la innovación crucial en esta obra fue la integración del

libreto a la letra de las canciones, así creando el “Book Song”. (Canción con contenido del libreto)

El “Book Song” se relaciona con, y hasta continúa el argumento o drama de la obra, funcionando como diálogo con música. Las primeras comedias musicales no tenían suficiente substancia en cuanto a su contenido para aguantar esta técnica. Hammerstein proporcionó una base firme en cuanto a la dramaturgia de sus libretos, eslabonando la historia con la música a través de la letra de las canciones. Aunque esta técnica podría parecer obvia hoy, en 1927 era revolucionaria. A partir de “Show Boat” se empezó a tomar la comedia musical en serio.

A raíz del nuevo esquema introducido por Hammerstein en “Show Boat”, se produjo un cambio en el formato de la presentación escénica. El hecho que hubiera tanto detalle sólido en un libreto requería muchos cambios de escenografía, resultando en el siguiente formato: - escena de dialogo corto, construido en tal forma para terminar en una canción, y cambio de escenografía. Este esquema se repetía durante todo el espectáculo.

Como había que distraer al público durante los cambios de escenografía se bajaba un telón al nivel de la primera calle, y la canción se desarrollaba “in one” (en la primera calle). Al no ser así, otra escena corta o acción del cuerpo de baile se hacía “in one”.

Creo que las obras musicales de Rodgers and Hammerstein son las más queridos de todos. Aunque quizás hoy en día son considerados anticuados, los personajes y las hermosas canciones de “Show Boat”, Oklahoma”, “South Pacific” (Pacífico del sur), “The King and I” (El Rey y yo) y muchas otras, tiene su lugar en nuestros corazones.

Les podría contar mucho más sobre la música, la letra de las canciones etc., pero no quiero extenderme tanto, sino, les voy a contar brevemente, sobre dos de los directores que tuvieron una influencia fuerte sobre el desarrollo del Teatro Musical de Broadway. Comenzaré con George Abbott.

Desde el punto de vista de puesta en escena George Abbott, era sinónimo con la comedia musical en Broadway. El perfeccionó técnicas, creó estándares, e impuso la medida pragmática que todavía domina el teatro musical: “¡Funciona!” Abbott fue el director supremo de musicales, durante tres décadas, desde los años 1930 hasta 1960, los años formativos del teatro musical. Ya conocido como director de drama y luego farsa, trabajó en su primer musical, “Jumbo” en 1935 y durante los siguientes veintisiete años dirigió 26 musicales, de los cuales 22 fueron exitosos. ¡Una buena racha!

Abbott introdujo disciplina al teatro musical y su enfoque fue utilitario. No le gustaba perder el tiempo, creía en la ley y el orden teatral, y no tenía paciencia para lo que él llamaba, pretensiones artísticas. Extraía sus valores de la farsa: velocidad y estructura. Ninguna escena era demasiado corta para él, no soportaba escenas de relleno, donde según él, el público se iba a aburrir.

Tal devoción a la acción le llevaba a cambios constantes de escenografía, dando al musical otra “Look” y ritmo. Abbott amplió la esfera de acción física del musical, y desarrollo métodos operacionales, movilizand o grupos grandes de actores y cambiando escenografía en forma expedita. En resumen, contribuyó enormemente a la fluidez operacional de la puesta en escena que tanto se destaca en la magia de los musicales de Broadway.

Aunque trabajó con tres de los coreógrafos más grandes del ambiente teatral, George Balanchine, Jerome Robbins y Bob Fosse, su actitud hacia la danza nunca fue más allá que tolerancia. La puesta en escena de las canciones, o el musical staging, la dejó al coreógrafo de turno, a quién consideraba un ajena, pero necesaria criatura.

Abbott, con 95 años, estuvo aún activo en el teatro durante los años 1980, dirigiendo un re-estreno de “On Your Toes”, con la gran bailarina, Natalia Makarova en el rol principal, y en 1994, realizó el libreto para una nueva versión de “Damn Yankees”. Falleció un año más tarde, a la edad de 107 años.

Y, para terminar, mi director favorito Harold Prince, el rey de Broadway. Tuve el honor de ser su asistente durante tres años en Viena.

El hombre responsable del cambio más dramático en el libreto de un musical después de Oscar Hammerstein II, no fue un escritor, sino un director.

Harold Prince creó el primer libreto para el “concept musical” (musical de concepto), un libreto orientado directamente a la producción, relacionando texto con montaje. Prince exigió libretos mucho más cortos, trasladando el peso de la historia a la música, las letras de las canciones y la coreografía. Su nombre nunca ha aparecido en los programas como autor del libreto, pero fue colaborador dominante en cada musical que ha dirigido.

Harold Prince inició su carrera como Stage Manager (director de escena), para George Abbott, y pasó rápidamente a ser su productor, presentando casi todas las comedias musicales dirigidas por Abbott entre 1954 y 1964.

Con solo 26 años, Prince se unió con Robert E. Griffith y Frederick Brisson, en la producción de “The Pajama Game” (El negocio de los pijamas - 1954), dirigido por Abbott, que fue un éxito tremendo, dándole el apodo de “el niño genio de Broadway”. Continuó con “Damn Yankees” (Malditos Yankees - un musical sobre el baseball - 1955), “New Girl in Town” (Chica nueva en la ciudad - 1957), “West Side Story” (Amor sin Barreras - 1957), “A Funny thing happened on the way to the Forum” (Algo divertido sucedió en camino al Foro - 1962) y “Fiddler on the Roof” (El Violinista en el Tejado - 1964).

Después de “El Violinista”, Prince dejó la producción y se dedicó a la dirección de musicales. Pero no fue tonto; primero probó su mano dirigiendo musicales producidos por otras personas, “A Family Affair” (Un asunto familiar - 1962) y “She loves me” (Me ama - 1963). Sin

embargo, fue “Cabaret” en 1966 que finalmente le consagró como director. Como nunca antes, Prince demostró su capacidad y su sentido de espectáculo, creando dos mundos en el escenario: el mundo verdadero de la residencial y del “Kit Kat Klub”, y el área de limbo, presidido por el Emcee (Maestro de Ceremonias).

En el montaje original, Prince utilizó un enorme espejo en lo cual se reflejaba el público mismo, pero con distorsión, imponiendo su punto de vista de que Norteamérica, al igual que Alemania de la pre-guerra, tenía el potencial latente de fascismo y degeneración. Cualquiera que sea la filosofía detrás del espejo, el efecto teatral era magnífico. Harold Prince es un genio del efecto teatral – sus musicales están llenos de efectos tan sorprendidos que quitan la respiración al público.

Con “Cabaret”, Prince estaba refinando el “concept musical” (musical de concepto), pero “Cabaret” era mitad “book musical” (musical de libreto) y mitad “concept musical”, por ende, había problemas fundamentales que resolver al respecto. Había que solucionar el tratamiento del contenido del libreto, buscando una manera más fluida de integrar la historia a través de la música en una sola entidad.

En 1970, Harold Prince inició su colaboración con Stephen Sondheim, compositor y letrista norteamericano, y juntos produjeron los musicales más significativos de la década de 1970. Su sello garantizó habilidad artística, audacia y seriedad de propósito. Con los musicales de Sondheim, Prince revolucionó la idea del “concept musical”. Su brillante dirección de “Company” (Compañía – 1970) amalgamó música, diálogo, danza y escenografía en una manera nunca realizada antes en el teatro musical y posteriormente, con “Follies” el año siguiente se sobrepasó a sí mismo. Después dirigió “A Little Night Music”, “Candide”, “Pacific Overtures” y muchos más.

Posteriormente, Prince colaboró con Andrew Lloyd Webber, compositor británico, y Tim Rice, letrista británico, en el musical “Evita”, estrenado originalmente en Londres en 1978 con coreografía de Larry Fuller. Este musical, inspirado en el libro “Evita: La Mujer con

el Látigo” de Mary Main, está basada en la vida y muerte de Eva Perón (1919 – 1952) y su influencia en la historia argentina a partir del ascenso al poder de su esposo, Juan Domingo Perón, como presidente del país. La dirección de Prince en esta obra tuvo mucha crítica de parte de los historiadores y los Peronistas, por su licencia artística de tomar a la figura de Che Guevara como narrador y la conciencia de Eva y de Argentina.

Otro musical de gran éxito dirigido por Harold Prince es “The Phantom of the Opera” (El Fantasma de la Ópera – 1986) también con música de Lloyd Webber, letras de Charles Hart y Richard Stilgoe y coreografía de Gillian Lynne. Esta obra está basada en la novela francesa “Le Fantôme de l’Opéra” de Gastón Leroux, cuya trama central se desarrolla en torno a Christine Daaé, una hermosa soprano de la Ópera de París que se convierte en la obsesión de un misterioso compositor desfigurado.

Harold Prince personifica el dilema de un artista operando en un mercado comercial. Sus musicales fueron de un gusto tan refinado que no siempre tenían éxito de taquilla. ¿Puede un creador sobrevivir cuando sus decisiones dependen de la aceptación del consumidor? Un artista debe seguir sus aspiraciones, pero en los escenarios de Broadway los musicales deben ser rentables.

Para finalizar mi discurso de incorporación a la Academia Chilena de Bellas Artes, como Miembro de Número, he elegido un trozo de “Evita”, uno de mis musicales favoritos de Hal Prince. Vamos a ver una grabación inédita de la gira nacional para Los Ángeles, que me regaló mi amigo, y el coreógrafo de “Evita”, Larry Fuller. La obra comienza en un cine en Buenos Aires, se interrumpe la película con el anuncio de la muerte de Eva Perón y la pantalla gigante, que cubre todo el escenario, sube, retrocediendo en rieles, descubriendo al elenco. ¡En vivo, el efecto es impresionante! Los protagonistas son Natalie Toro como Evita y Raul Esparza como Che Guevara.