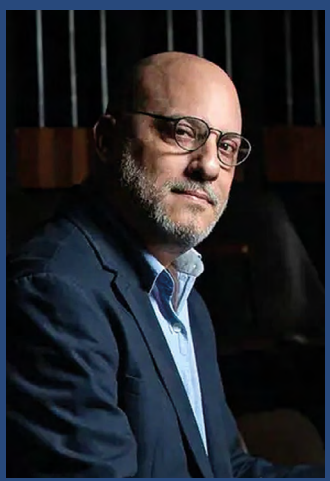
Mateo Chiarella Viale
(Lima, 1978)



Licenciado en Comunicaciones con especialidad en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y magíster en Musicología de la misma casa de estudios. Miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España. Ha dirigido más de cincuenta piezas teatrales entre las que destacan sus montajes para teatro musical: *Cabaret, Chicago*, *El hombre que corrompió una ciudad* (Premio PROART PUCP 2024) y *La Mariscala* (Premio CAP 2021- PUCP); así como sus piezas de teatro de cámara como *Cielo abierto* y *El discurso del rey*. Paralelamente, ha compuesto música incidental para más de una docena de piezas teatrales entre las que destacan *Respira* y *Antígona*, ambas dirigidas por Roberto Ángeles y *Un país tan dulce* dirigida por Alberto Isola. Actualmente, es docente en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP y de Aranwa Asociación Cultural, así como director artístico del Teatro Ricardo Blume.

Créditos de la imagen
Fotógrafo principal, Jorge Cerdán, en la Pontificia universidad Católica del Perú – Área de comunicaciones (2024 – actual).

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical , Vol. 10, N° 1, enero–junio, 2026. ISSN: 2521–8565/ E–ISSN: 2616–681X

La música incidental como reflejo de una identidad artística. Composiciones teatrales (1956-1969) de Celso Garrido-Lecca

Incidental Music as a Reflection of Artistic Identify. Celso Garrido-Lecca's Theatrical Compositions (1956-1969)

Mateo Chiarella Viale
Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima, Lima, Perú
chiarella.m@pucp.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-0996-0177

Resumen

Este artículo examina la música incidental para teatro del compositor peruano Celso Garrido-Lecca, producida entre 1956 y 1969, como un espacio revelador de su identidad artística. A partir del análisis de su trabajo desarrollado en Chile para las obras *Un caso interesante* (1956), *La fierecilla domada* (1958) y *Antígona* (1969), el estudio propone que la música para teatro, lejos de constituir un género menor, opera como un laboratorio estético donde confluyen pensamiento musical, contexto sociocultural y circunstancias teatrales específicas.

A raíz de la ausencia de partituras y el registro audiovisual de las puestas en escena, el análisis se sustenta en los registros sonoros de las piezas musicales, los textos dramáticos y los artículos periodísticos de la época. Sobre esta base se aplica el método fonológico, adaptación para el análisis musical del modelo iconológico de Erwin Panofsky, permitiendo articular niveles descriptivos, significativos y simbólicos, desde un enfoque interdisciplinario.

Los resultados permiten identificar rasgos personales en la música incidental de Garrido-Lecca, entre ellos la influencia del expresionismo alemán, valoración de los matices tímbricos para generar atmósferas diversas, y la incorporación flexible de recursos provenientes tanto de las vanguardias como de lo popular. En conjunto, estos elementos revelan cómo el compositor articula distintos lenguajes musicales en función de las exigencias dramáticas y escénicas.

El artículo concluye que la música incidental, más allá de su carácter funcional, constituye un espacio significativo para comprender la identidad artística de Garrido-Lecca y para ampliar el campo de análisis de su obra dentro de la historiografía musical peruana.

Como citar: Chiarella Viale, M. (2026). La música incidental como reflejo de una identidad artística. Composiciones teatrales (1956-1969) de Celso Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 195–210.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.316

Palabras clave
Celso Garrido-Lecca; música incidental para teatro; pensamiento musical; identidad artística

Abstract
This article examines the incidental music for theatre composed by the Peruvian composer Celso Garrido-Lecca between 1956 and 1969 as a revealing space for understanding his artistic identity. Through the analysis of his work developed in Chile for the plays *Un caso interesante* (1956), *La fierecilla domada* (1958), and *Antigona* (1969), the study argues that theatre music, far from constituting a minor genre, operates as an aesthetic laboratory where musical thought, sociocultural context, and specific theatrical circumstances converge.

Due to the absence of musical scores and audiovisual records of the stage productions, the analysis relies on audio recordings of the musical pieces, the dramatic texts, and contemporary journalistic accounts. On this basis, the phonological method, an adaptation for musical analysis of Erwin Panofsky's iconological model, is applied, allowing the articulation of descriptive, meaningful, and symbolic levels of interpretation from an interdisciplinary perspective.

The results allow the identification of personal traits in Garrido-Lecca's incidental music, including the influence of German Expressionism, the emphasis on timbral nuance in the creation of diverse atmospheres, and the flexible incorporation of resources drawn from both avant-garde and popular traditions. Taken together, these elements reveal how the composer articulates different musical languages in response to the dramatic and scenic demands of each production.

The article concludes that incidental music, beyond its functional character, constitutes a significant space for understanding the configuration of Garrido-Lecca's artistic identity and for expanding the analytical scope of his work within Peruvian music historiography.

Keywords
Celso Garrido-Lecca; Incidental music for theatre; Musical thought; Artistic identity

Recibido: 30 de enero / Revisado: 16 de febrero / Aceptado: 9 de marzo

Introducción

El presente escrito se desprende de nuestro trabajo de tesis para obtener el grado de Magíster: "Celso Garrido-Lecca como compositor de música incidental para teatro. Rasgos de una identidad en el género musical". Allí se aborda la producción musical compuesta por Garrido-Lecca para proyectos universitarios durante su largo período en Chile.

El estudio de la música incidental para teatro ha ocupado históricamente un lugar marginal dentro de la música académica. Su carácter funcional, su dependencia de un hecho escénico efímero y, en muchos casos, la ausencia de partituras, han contribuido a que este repertorio sea considerado secundario frente a géneros tradicionalmente legitimados como la música sinfónica o de cámara.

Sin embargo, dicha música constituye un espacio de creación singular, en donde el compositor se ve obligado a hacer permanentes negociaciones entre su pensamiento musical,

las exigencias del texto dramático, la visión del director escénico y las condiciones materiales de producción. Sabiendo que indudablemente hay una personalización de la música en medio de ese entramado, la resolución en pequeñas piezas musicales no puede ser sino la pervivencia de los rasgos identitarios del compositor. Y si logra entender el desafío, comprender el rol de la música funcional,[1] la experiencia, lejos de ser un acto de subordinación artística, puede apreciarse como un extraordinario laboratorio compositivo.

Celso Garrido-Lecca (1926–2025) constituye una figura central en los procesos de modernización de la música académica peruana. Su obra ha sido abordada por diversos estudiosos, entre ellos Pinilla (1985) y Tello (2001), quienes han destacado su lugar dentro del desarrollo de la música contemporánea latinoamericana; sin embargo, existe un corpus significativo de composiciones incidentales para teatro, realizadas principalmente entre las décadas de 1950 y 1960, que ha recibido poca atención crítica.

A través del análisis de tres casos representativos, argumentamos a continuación que este repertorio, lejos de ser menor, revela carácter, vertientes, evolución ideológica, miradas sobre la música incidental, sobre la composición en general y el contexto cultural y social de nuestro compositor.

La música incidental para teatro en el Perú: vacío historiográfico

El estudio de la música incidental para teatro en el Perú es exiguo. Probablemente, su carácter "utilitario", sumado a la falta de consenso en torno a si su análisis corresponde al ámbito de la música popular o al de la música académica, haya contribuido a situarla en una posición liminal dentro del campo musicológico. Esta omisión persiste a pesar de que diversos compositores nacionales dedicaron parte de su producción a la escena,[2] y que, a mediados del siglo XX, el Perú experimentó un notable impulso de las artes escénicas, gracias al desarrollo del teatro universitario. Creemos, sin embargo, que esta omisión no responde únicamente a una jerarquización estética, sino también a dificultades metodológicas inherentes al objeto de estudio. La naturaleza efímera del hecho teatral, las escasas partituras conservadas –si es que el trabajo se realizó mediante notación– y el carácter fragmentario propio de su servicio exclusivo a la acción escénica, pueden haber contribuído a que este repertorio resulte problemático desde una perspectiva analítica tradicional.[3] Sin embargo, esta misma condición la convierte en un campo fértil para enfoques interdisciplinarios que atiendan simultáneamente dimensiones musicales, escénicas y culturales

En este sentido, el estudio de la música incidental de Garrido-Lecca permite no solo profundizar en un aspecto poco explorado de su obra, sino también contribuir a una comprensión más amplia de las prácticas musicales vinculadas al teatro.

---

1. Si bien la distinción entre música autónoma y música funcional ha sido problematizada por enfoques más recientes –particularmente a partir de la noción de *musicking* propuesta por Christopher Small (1998)–, en este trabajo se emplea la categoría en el sentido historiográfico derivado de la reflexión de Carl Dahlhaus (1989) sobre la idea de música autónoma. Desde esta perspectiva, la música funcional se entiende como aquella cuya organización y sentido se encuentran determinados por su relación con un contexto escénico o ritual específico.
2. Pinilla, Iturriaga, Bolaños por citar algunos ejemplos.
3. En su artículo *Towards a Study of Incidental Music Through the Lens of Applied Musicology* (2024) Mónika Novakovic refiere que, al estar concebida principalmente para acompañar o subrayar la acción dramática, la música incidental depende estrechamente del contexto escénico en el que se inserta y difícilmente puede comprenderse de manera aislada.

Música incidental para teatro: función y creación

La música incidental para teatro puede definirse, en términos generales, como aquella música utilizada en una puesta en escena que busca acompañar, articular o reforzar la acción dramática. Tradicionalmente, clasificada dentro de la música funcional, el intento teórico por definirla, suele estar estrechamente ligado a su utilidad escénica: creación de atmósferas, apoyo emocional, delimitación espacial o temporal, y cobertura de transiciones.[4]

No obstante, reducir la música incidental a un mero dispositivo auxiliar implica desconocer su potencial expresivo y simbólico. La música en escena no solo cumple funciones narrativas, sino que participa activamente en la construcción de significado, afectando la percepción del espectador y estableciendo capas discursivas paralelas a la acción dramática.

Kim Baston, compositor y profesor de La Trobe University de Australia propone un marco analítico útil al distinguir tres dimensiones fundamentales de la música incidental: el **por qué** o función de la música en el hecho teatral: emotiva, espacial, temporal, diegética, metadiegética, etc; el **qué** o elementos musicales que buscan materializar esa función: melodías, armonías, ritmos, timbres, eventos tonales, efectos sonoros. etc; y el **cómo** u organización y presentación de dichos materiales: tiempos de cada pieza para la obra, mediatización de la música a través de sintetizadores o interpretada por instrumentos originales, distorsiones y efectos, interpretación en vivo o grabada, etc. Esta categorización permite analizar la música incidental no solo desde su eficacia funcional, sino también desde las decisiones estéticas que la configuran (Baston, 2008).

Pensamiento musical

El concepto "pensamiento musical" ha sido tomado de un escrito del musicólogo y docente peruano Aurelio Tello, precisamente sobre Garrido-Lecca. Tello considera, usando como referencia algunas afirmaciones de Iturriaga y Pinilla, que podría entenderse el pensamiento musical como:

> …una totalidad conformada por sus concepciones estéticas y teórico-musicales, su comprensión de la cultura peruana, su visión de los músicos que lo antecedieron y de sus colegas contemporáneos y sus obras musicales actuando como un todo dialéctico, siempre en desarrollo y movimiento. (Tello, 2001, p.13)

La referencia plantea que el contexto cultural en el que está inserto un compositor termina, de alguna manera, siendo procesado por él. La tarea, entonces, radica en reconocer cómo ese pensamiento delinea su trabajo, y precisar qué aspectos de dicho pensamiento se desprenden de sus obras.

Identidad artística

La noción de identidad en el arte no remite necesariamente a un conjunto fijo de rasgos estilísticos, sino más bien a un proceso dinámico de construcción que se despliega a lo largo del tiempo y en interacción con diversos contextos culturales, sociales y técnicos. El Período Azul de Pablo Picasso habla de Picasso tanto como su Período Cubista; entender que uno tiene más valor que otro, o que solo el cubismo define al artista, supone no sólo reducir su corpus de obras, sino también ignorar perspectivas particulares sobre su técnica, sus preocupaciones temáticas y su relación con un tiempo y un espacio determinados.

4. Pueden revisarse las definiciones de Pavis (1998), Latham (2008) y Sadie (2009).

Esta visión se encuentra en consonancia con planteamientos como los de Martin Kemp (1990), para quien la identidad artística debe pensarse en términos de procesos cognitivos, históricos y culturales que configuran la obra y su recepción más que como rasgos fijos y aislados.

Desde la psicología de la música y la creatividad, autores como David J. Hargreaves, Raymond A. R. MacDonald y Dorothy Miell (2002) destacan que la identidad musical se construye en interacción con contextos sociales, educativos y performativos; en este sentido, la música, como la pintura o cualquier otra forma artística, no es un reflejo estático del autor, sino un proceso relacional que incorpora influencias, restricciones y experiencias específicas.

Esta perspectiva se complementa con enfoques socioculturales más amplios, como los de Antonio García Gutiérrez (2002), que subrayan que la identidad se configura a través de normas, prácticas y expectativas culturales, y con la psicología del desarrollo de Erik Erikson, quien concibe la identidad como un proceso evolutivo, abierto y en constante negociación a lo largo de la vida (1968).

En síntesis, más que buscar una "estampa" definitiva del artista, el análisis de la identidad debería centrarse en las cualidades de su obra, vincularlas con los contextos específicos de su producción y recepción, y observar cómo estas se transforman, se reelaboran o se desplazan en producciones posteriores. Atender este movimiento –tanto los cambios como las continuidades– permite comprender la identidad artística como un proceso dinámico que atraviesa distintos períodos y estilos, y que se construye tanto desde la obra misma como desde las interacciones del artista con su entorno social, cultural y técnico.

Consideraciones metodológicas frente a la ausencia de partituras

Uno de los principales problemas metodológicos que enfrenta el estudio de la música incidental para teatro es la ausencia de partituras. Una posible explicación es que el ejercicio compositivo en el ámbito teatral suele ser una exploración flexible, determinada por las necesidades cambiantes de la puesta en escena, más que un trabajo unilateral, solitario y rígido del compositor

Aunque este problema ha sido poco abordado específicamente en relación con la música incidental, la ausencia o insuficiencia de notación musical constituye una cuestión más amplia dentro de los estudios musicológicos. Por ello, diversos autores proponen desplazar el énfasis del texto musical hacia los registros sonoros y su contexto de producción. Dentro de esta perspectiva destacan los aportes de Kerman (1985) y Kramer (2002) en el ámbito de la musicología, así como los de Leech-Wilkinson (2009) y Cook (2013) en los estudios de performance.

A partir de este marco, el análisis de registros sonoros, documentos teatrales, material gráfico y críticas periodísticas permite reconstruir no sólo los aspectos técnicos de la música, sino también su función, recepción y significación cultural. En este contexto, el método fonológico, inspirado en el modelo interpretativo del método iconológico propuesto por Erwin Panofsky, resulta particularmente pertinente, ya que permite articular distintos niveles de interpretación sin depender exclusivamente de la notación musical. Así, el análisis no se limita a describir estructuras sonoras, sino que incorpora dimensiones simbólicas y culturales fundamentales para comprender la música incidental como una práctica artística situada.

El método de análisis iconológico/fonológico

El material sonoro correspondiente a la música incidental de Garrido-Lecca nos los facilitó el musicólogo chileno Martín Farías, mientras que los recursos fotográficos fueron proporcionados por el Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ambas fuentes coinciden en señalar que no se conserva ni se tiene registro de partitura alguna.

Ante esta situación, el análisis se centra principalmente a en los registros sonoros y en su relación con el contexto escénico. El procedimiento analítico se inspira en el modelo iconológico desarrollado por Erwin Panofsky (1955), originalmente concebido para el estudio de las artes visuales, y posteriormente adaptado al análisis del fenómeno sonoro en los medios audiovisuales por Manuel Gértrudix Barrio (2002). A partir de esta adaptación se distinguen tres niveles de lectura:

1. **Lectura fónica**, centrada en la descripción del sonido: timbres, duración, dinámicas, fuentes que lo provocan.
2. **Lectura fonográfica**, orientada a la significación cultural del sonido dentro de un contexto específico. (En este caso las circunstancias teatrales).
3. **Lectura fonológica**, que aborda el valor simbólico de la música en relación con el pensamiento musical del compositor y su entorno sociocultural. (p.32)

Trabajos teatrales seleccionados para el análisis

Celso Garrido-Lecca cuenta con más de una decena de trabajos musicales para teatro y danza. El corpus analizado aquí está compuesto por tres conjuntos de piezas representativas pertenecientes a distintos momentos: *Un caso interesante* (1956), versión teatral de Albert Camus sobre un texto de Dino Buzzati, y *La fierecilla domada* (1958) de William Shakespeare, ambas producidas por el Teatro de la Universidad de Chile - TEUCH, y *Antígona* (1969) en versión de Bertolt Brecht, producida por el Proyecto de Exploración Teatral de la Universidad Católica de Chile-TET. Nuestra selección responde a criterios de diversidad estética y a la separación temporal entre las dos primeras y la última, intentando distinguir patrones y evolución.

Pensamiento musical de Celso Garrido-Lecca - Primera etapa

El Perú del siglo xx estuvo marcado por tensiones entre tradición y modernidad, nacionalismo y cosmopolitismo, así como por la búsqueda de una música "peruana" con validez universal. Celso Garrido-Lecca, se insertó plenamente en este debate ocupando un lugar central en los procesos de renovación estética de la música académica peruana.

Su trayectoria se desarrolla en un contexto marcado por la necesidad de superar los límites técnicos y conceptuales de las generaciones anteriores, particularmente aquellas asociadas al indigenismo musical y a una estética romántica tardía. La modernización musical no implicó, empero, un rechazo de la cultura local, sino más bien una reformulación crítica de sus posibilidades expresivas en un lenguaje musical contemporáneo (véase estudios biográficos y análisis de su producción, que destacan su diálogo entre elementos nativos y técnicas modernas).[5]

5. Recomendamos particularmente el artículo: *Guitar Music of Celso Garrido-Lecca: Modern projections of peruvian traditions* (Filatova, 2022).

Su pensamiento musical puede entenderse como una totalidad dialéctica, conformada por concepciones estéticas, fundamentos técnico-compositivos, una lectura crítica de la tradición musical peruana y una constante atención a los discursos artísticos internacionales. Esta visión se construyó, en gran medida, a partir de su formación académica y su contacto con corrientes europeas del siglo xx, como el impresionismo francés, el expresionismo germánico y las técnicas dodecafónicas, sin que ello derivara en una adhesión dogmática a un único sistema compositivo.

En este marco, la música incidental para teatro aparece como un espacio privilegiado para la experimentación. A diferencia de la obra sinfónica o de cámara, el teatro circunscribe la creación musical a las necesidades de la puesta –duración, funcionalidad, acople a la escena– obligando al compositor a tomar decisiones rápidas, económicas y altamente significativas. Estas condiciones favorecen el desarrollo de un lenguaje condensado, donde cada elemento sonoro cumple una función estructural precisa.

La formación de Garrido-Lecca se inició en el Conservatorio Nacional de Música del Perú, donde recibió una sólida base, particularmente influida por las enseñanzas de Rodolfo Holzmann. Este vínculo fue decisivo no sólo en términos compositivos, sino también ideológicos: Holzmann promovía una valoración negativa de la música peruana precedente y defendía la necesidad de establecer nuevos parámetros para una "nueva música peruana" (Romero, 2003, p.8).

Posteriormente, su traslado a Chile y su vinculación con la Universidad de Chile ampliaron significativamente su horizonte estético. Allí entró en contacto con un medio musical más institucionalizado, con mayor acceso a corrientes contemporáneas y con una intensa vida teatral universitaria. Este entorno facilitó su inserción en proyectos escénicos experimentales y consolidó su interés por la música incidental como práctica artística.

El vínculo de Garrido-Lecca con la Agrupación Espacio resulta igualmente relevante. Este colectivo interdisciplinario, orientado a la reflexión sobre la modernidad en el arte peruano, reforzó su convicción de que la música debía dialogar activamente con otras disciplinas y responder a las transformaciones sociales y culturales de su tiempo. En ese sentido, la música incidental para teatro se alineó circunstancialmente con su concepción del arte como práctica integrada y socialmente situada.

El teatro como espacio de experimentación sonora

Para Garrido-Lecca, el teatro no fue un ámbito marginal ni circunstancial, sino un espacio de exploración creativa sostenida. Su participación en montajes teatrales universitarios le permitió experimentar con recursos sonoros no convencionales, explorar nuevas relaciones entre sonido y acción dramática, y poner a prueba ideas compositivas que luego encontrarán desarrollo en su producción autónoma.

El propio compositor subrayó en diversas ocasiones que la música para teatro debía responder, en primer lugar, a la concepción del director y al contexto dramático de la obra. Esta postura revela una comprensión profunda de la música incidental, en la que el compositor asume un rol activo, pero no hegemónico dentro del proceso creativo. Lejos de limitar su libertad artística, esta condición favoreció al desarrollo de soluciones musicales innovadoras y altamente expresivas.

Análisis de la música incidental (1956–1958)

Un caso interesante (1956): ambigüedad, disonancia y progresión dramática

La música incidental compuesta para *Un caso interesante*, adaptación teatral de Albert Camus sobre un texto de Dino Buzzati, constituye uno de los primeros trabajos relevantes de Garrido-Lecca en el ámbito escénico.

El primer acto de la pieza presenta el mundo del protagonista, Giovanni Corte: un empresario industrial, que habla persistentemente por teléfono, sufriendo ataques de tos. "Nos lo presenta así para apoyar la idea […], de que ante la muerte, el poder y la riqueza no sirven de nada" (Martínez- Peñuela, 2000, p. 776). En el segundo acto, la trama ya se configura tal cual el cuento de Buzatti. Corte, que está internado en una clínica, se da cuenta de que los enfermos son distribuídos piso por piso según su gravedad: en el piso siete (el último), se encuentran los pacientes menos graves y, en el primero, los que ya no tienen esperanza. Por órdenes médicas, Corte, que empieza en el último piso, va descendiendo hacia el primero.

La obra plantea una atmósfera de ambigüedad existencial, donde el tránsito del protagonista hacia la muerte se presenta como un proceso mecánico e inevitable y la música va apoyando este viaje hacia la fatalidad.

Desde una **lectura fónica**, la composición total se encuentra registrada en un audio de catorce minutos y cuarenta segundos, producto de un conjunto de nueve piezas breves. Se trata de música atonal interpretada en violines, piano, fagot, clarinete e instrumentos de percusión (tarola y platillo), y se caracteriza por el uso de texturas austeras, economía de recursos, disonancias, contrapuntos vertiginosos, timbres oscuros, líneas melódicas fragmentadas, la desaparición sistemática de instrumentos y los procedimientos repetitivos que refuerzan la sensación de éxtasis y progresión. La ausencia de melodías extensas contribuye a evitar una identificación emocional directa, favoreciendo, en cambio, a un clima de inquietud sostenida.

En el nivel **fonográfico**, estos recursos adquieren una significación clara dentro del contexto teatral. La música no ilustra acciones específicas, sino que funciona como una resonancia del estado psicológico del protagonista y del mecanismo opresivo de la clínica. La incertidumbre camusiana se ve reflejada en la atonalidad y apoya el nivel alegórico que el director escénico quiso lograr en contraposición al realismo escenográfico. Se trata de una música predominantemente metadiegética, que comenta la acción desde una distancia crítica y contribuye a la construcción de una atmósfera pesadillesca.

Finalmente, desde una **lectura fonológica**, la música de *Un caso interesante* revela un pensamiento compositivo alineado con preocupaciones modernas: despersonalización, crítica a la racionalidad técnica y exploración de límites expresivos del sonido. La vigencia del expresionismo alemán de la época, acostumbrado a desarrollar "un lenguaje musical disonante, rítmicamente atomista, melódicamente fragmentado y con una orquestación inusual" (Gónzales, 2006, p. 282), se evidencia, por ejemplo en el uso de la disonancia como regla.

La fierecilla domada (1958): ritmo y teatralidad

La música incidental para *La fierecilla domada*, comedia de William Shakespeare, presenta un contraste notable con la obra anterior. Aquí, Garrido-Lecca se enfrenta a un texto de carácter más ligero y dinámico, lo que exige una respuesta musical distinta tanto en términos expresivos como estructurales.

La historia ocurre en Padua, Italia: Baptista, un acaudalado hombre, tiene dos hijas de nombres Bianca y Katherine; mientras la primera es discreta y correcta, la segunda es rebelde e irascible, razón por la cuál no la pretende por nadie. Petruchio, que acaba de llegar a Padua

y cuya intención es casarse con una mujer rica, acepta ir por ella. De allí en adelante, la trama se desenvuelve en torno a un juego de poderes. Él busca reducirla y ella, agotarlo. Pero el nivel de tensión y violencia es tal que termina por doblegar a Katherine, al punto de cerrar la obra con un discurso aleccionador a las mujeres, en favor de la sumisión a sus maridos, algo que, según Harold Bloom, no puede ser otra cosa que una deliciosa ironía (Bloom, 1998).

En el plano **fónico**, la música se encuentra registrada en un audio de nueve minutos y treinta y ocho segundos, dividido en once piezas breves. La interpretación es en ensamble de vientos y metales, cuarteto de cuerdas, arpa, tarola, platillos y percusión menor (tamboril, cascabeles, pandereta), y su desarrollo incluye fanfarrias, arpegios que se convierten en delicados *glissandi*, *pizzicati* esporádicos en violín, mordentes en clarinete que van de graves a agudos sostenidos armónicamente por las cuerdas, contrapuntos entre violines y contrabajo, un pícolo imitando el sonido del pajarillo, y marcha con aires de *gaillarde* en compás binario, mientras el tamboril y los cascabeles llevan el ritmo. Se trata de una paleta tímbrica más variada en donde el ritmo tiene el mayor protagonismo, siendo este, sin duda, el motor de la acción escénica. Tal estrategia permite acompañar el desarrollo cómico de la obra.

Desde la perspectiva **fonográfica**, la música delimita escenas, subraya cambios de carácter y contribuye a la continuidad dramática. El prólogo que abre la obra de Shakespeare, ayuda al compositor en su primera propuesta: un bufón imaginario recorriendo la historia con progresiones ascendentes y descendentes en las maderas, con un cascabeleo que emula al sombrero de tres picos. La remitencia a la naturaleza a través de los sonidos del clarinete, el pícolo y la percusión menor es también un aspecto notable de la composición. Sobre el desarrollo lírico de la pieza, la crítica menciona que la hermosa *pavane* –piezas cinco, seis y siete del audio–, contrasta con la interpretación actoral caracterizada por "una falta de ternura, embrujo romántico y poesía de los sentimientos" (Comentario crítico sobre la puesta en escena, 1958, p. 15). Sin embargo, Garrido-Lecca no recoge, desde la música, la violencia contenida en el texto, ni mucho menos la alta carga sexual que despiden los personajes. La música es lúdica y romántica, de formas renacentistas, con el protagonismo de los instrumentos de madera para el efecto cómico y de las cuerdas para el efecto lírico. A diferencia de *Un caso interesante*, aquí la música se integra de manera más visible al tejido escénico, reforzando el carácter lúdico de la obra.

En el nivel **fonológico**, la obra revela la versatilidad del pensamiento musical de Garrido-Lecca. En esta oportunidad se entrega a la estética de lo clásico. Siendo un artista de vanguardia, el autor reconoce años después que se trata, quizás, de su mejor composición para teatro (Farías, 2013). La representación formal de la música renacentista italiana como vestido para las tensiones dramáticas y la esencia cómica es tal vez lo más significativo de su trabajo, en tanto da cuenta de un conocimiento profundo sobre épocas, estilos musicales y corrientes.

Pensamiento musical de Celso Garrido-Lecca - Segunda etapa

Para inicios de los años sesenta, es ya un compositor que se opone al academicismo, reafirma su interés por la historia y cultura peruanas e indaga sobre las raíces latinoamericanas alejándose de lo europeo con excepción de los vanguardistas polacos (Petrozzi, 2009). Es en esta década donde se registran sus primeros trabajos de envergadura: *Elegía a Machu Picchu* (1965), *Intihuatana* (1967) y *Antaras* (1968). Según Tello: "Estas obras, técnicamente revelan un conocimiento profundo de los procesos composicionales que renovaron la tradición occidental hacia el inicio de la segunda mitad del siglo XX, pero no solo reflejan asimilación, sino también aplicación de resoluciones personales" (2001, p.13).

Es en este período que se acerca al movimiento de la Nueva Canción y con ello a la música popular, manteniendo contacto con grupos como Quilapayún e Inti Illimani e interesándose en buscar nuevas expresiones musicales en pos de su propio lenguaje. Confiesa en una entrevista recogida por De la Sotta, que un compositor tiene la necesidad de un enraizamiento dentro de su propia cultura; de allí su inmersión en "(la) búsqueda de una realidad más concreta, de giros melódicos, ciertas armonías, instrumentación, texturas propias de la música popular" (2007 pp. 9-12).

La música latinoamericana le da tres elementos fundamentales a su trabajo: inclusión de timbres propios de los instrumentos empleados en la Nueva Canción, valoración del ritmo como protagonista pero no desde la obviedad o la recordación de la danza original, y la necesidad de hacer música sencilla, clara y precisa.

La nueva búsqueda incluía explorar no solo en la tonalidad, el ritmo y el timbre, sino también en los medios de producción sonora. A finales de los sesenta e inicios de los setenta, experimenta con la música electrónica. Su trabajo para la obra *Antígona* (1969) dirigida por Victor Jara, cantautor, amigo y una de sus principales referencias, responde sin duda a ese interés.

Análisis de la música incidental (1969)

Antígona: exploración electrónica y madurez expresiva

La música incidental para *Antígona* en versión de Bertolt Brecht, representa un punto de madurez dentro de la producción escénica de Garrido-Lecca. Compuesta para una puesta de fuerte carga simbólica y trágica, permite observar una síntesis de recursos explorados previamente, así como una mayor densidad conceptual.

La obra inicia con un diálogo entre Antígona y su hermana Ismena. En él, Antígona, en abierta desobediencia al decreto de Creonte, solicita la ayuda de Ismena para rendir honras fúnebres al cadáver de su hermano. Ismena, atemorizada por las posibles represalias, se rehúsa a participar. Antígona, por el contrario, decide mantener su determinación y llevar a cabo el acto prohibido. Un guardia, visiblemente inquieto, informa a Creonte que el cuerpo de Polinices ha sido objeto de ritos funerarios. El rey, indignado, le ordena al guardia descubrir al responsable. El guardia le trae a Antígona acusándola, y Creonte la sentencia a muerte por haber transgredido su mandato. Más adelante, Tiresias, el anciano adivino, advierte al monarca que el cadáver debe recibir sepultura, pues de lo contrario se desencadenará la cólera divina. Creonte desestima la advertencia y acusa al vidente de engaño; entonces Tiresias, ofendido, le anuncia la inminente pérdida de su hijo. Finalmente, el Coro exhorta a Creonte a rectificar, perdonar a Antígona y conceder sepultura a Polinices. Aunque el rey termina por ceder, su decisión llega demasiado tarde: Antígona se ha quitado la vida.

El momento político de Chile a finales de los sesenta, estaba afectado por la Guerra fría y las campañas electorales. Se respiraba un ambiente polarizado del que Víctor Jara, director de la obra y militante desde finales de los cincuenta de las Juventudes Comunistas, no era ajeno. Jara poseía una gran sensibilidad social (Sepúlveda, 2001).

Músico y director teatral formado en la Universidad de Chile, Jara había alcanzado gran repercusión en mayo de 1969 con su puesta en escena de *Viet Rock*, obra de la dramaturga estadounidense Megan Terry. A partir de ese éxito, el TET, Taller Experimental de Teatro de la Universidad Católica de Chile, le propone dirigir *Antígona* de Bertolt Brecht, proyecto donde pronto incorporó, como responsable de la composición musical, a su amigo Celso Garrido-Lecca.

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

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

El propio Garrido-Lecca, complementa:

> *Antígona* fue bastante hablada con Víctor; el aspecto musical casi como un aspecto narrativo, como música de fondo. Había un trabajo de ver el tiempo que duraba tal narración con la actriz o con el actor. Esta es, quizás, la obra más elaborada (...) Antes simplemente el director de teatro le daba la obra a uno y le decía: –Léela y [dime] qué piensas. Preséntame el proyecto–. (Farías, 2014, p.66)

Sobre la **lectura fónica**, la música se encuentra registrada en un audio de once minutos con cincuenta y tres segundos, producto de un conjunto de tres piezas. Es electrónica y guarda un carácter minimalista. Aunque existe una progresión dramática entre las tres piezas, la música parece estar destinada a generar estados y atmósferas independientes. Inicia con la aparición de un sonido que podría estar simulando el *hydraulis* griego, cuya semejanza con la quena es notoria; a partir de allí, el compositor hace un recorrido por texturas producidas en el sintetizador usando *crash*, trémolos, reverberaciones, *loops, pad* en la nota *do*♯ y la emulación de un coro de voces femeninas. La música tiene estancias, a veces sin mayor desarrollo, lo que hace pensar que está trabajando en función a lo que ocurre sobre el escenario. Pero así como tiene momentos de estatismo, plantea irrupciones sonoras o cambios de tonalidad generando tensiones dramáticas. Se trata de la exploración en torno a un universo de timbres, modulaciones y repentinas variaciones rítmicas donde el uso del silencio adquiere un papel estructural y funciona como elemento dramático en sí mismo.

La **lectura fonográfica** evidencia una música profundamente ligada al universo simbólico de la tragedia. El impulso vertiginoso de la percusión en el segundo momento de la pieza dos, funciona como correlato sonoro de la urgencia con que Creonte debería revocar su decisión, evitando tanto la muerte de Antígona como la progresiva descomposición del cuerpo de Polinices que, con el transcurso de las horas, comienza a convertirse en presa de las fieras. A su vez, el estruendo que irrumpe y fractura el ritmo agitado de esa sección evoca la violencia de un disparo certero, el impacto súbito que precipita la pérdida de la razón o de la vida. El cuarto golpe, y los que le siguen, pueden comprenderse como la reverberación del cuerpo ahorcado. El inicio de la pieza tres, con golpes en los timbales, es el llamamiento al rito fúnebre, pero principalmente la representación de los latidos de un corazón, que dentro de poco, se apagará. Los sonidos operan así como extensiones del conflicto ético y político planteado en el texto.

Desde una **lectura fonológica**, la música de *Antígona* refleja el interés del compositor, no solo por la experimentación desde los elementos de la música, sino desde los medios que la producen. Ya en uno de sus primeros trabajos para teatro, *La violación de Lucrecia* (1955) había pensado explorar con la música concreta algo que él mismo reconoce no pudo lograr

por no contar con recursos técnicos (De Navasal, 1955). La música electrónica materializa así la visión, compartida con Pinilla y Bolaños, de ampliar el espectro sonoro de la música. Ante este desafío, la versatilidad de los sintetizadores se convirtió en una herramienta fundamental para explorar nuevas dimensiones acústicas. Para Garrido-Lecca lo que define una obra no es el sistema que emplea, sino lo que se dice con él. Se trata de entender el fondo y la forma como un todo comunicativo. Por otro lado, y por más de que la composición no se aleja del carácter ritual de la tragedia griega, las reminiscencias sonoras hacia lo andino expresadas en la semejanza entre el *hydraulis* y la quena, dan cuenta del arraigo del compositor. Finalmente, a partir del análisis del material gráfico de la puesta en escena, donde el vestuario minimalista favorece la kinésica y el espacio escénico vacío facilita el tránsito libre, inferimos que la música incidental se supedita orgánicamente al despliegue físico del actor. Esta configuración establece un espacio de colectividad donde el músico actúa como un creador integrado a la totalidad de la puesta. Dicha integración no solo sintoniza con las corrientes teatrales del periodo (como el auge de la creación colectiva), sino que se inserta profundamente en el pensamiento social latinoamericano de finales de los sesenta, centrado en las dialécticas de la condición humana, el poder y la resistencia.

Rasgos identitarios de la música incidental de Garrido-Lecca

Las tres obras incidentales analizadas exponen una serie de rasgos que configuran una identidad compositiva específica. Estos rasgos no deben entenderse como un conjunto rígido de procedimientos técnicos, sino como manifestaciones de un pensamiento musical coherente capaz de adaptarse a contextos escénicos.

Un primer rasgo, es **la comprensión plena de la funcionalidad de la música incidental para teatro,** desarrollando tensiones dramáticas desde lo musical. Para ello, Garrido-Lecca se vale de contrapuntos, contrastes tímbricos y rupturas rítmicas mostrando su capacidad para generar atmósferas y encuadres temporales y espaciales.

Un segundo rasgo es la **economía de materiales musicales.** En las tres obras, Garrido-Lecca privilegia estructuras breves, gestos concisos y una utilización precisa del sonido, evitando desarrollos extensos o melodías protagónicas que puedan competir con el discurso dramático. Esta economía no implica pobreza expresiva, sino una alta densidad semántica, donde cada elemento sonoro cumple una función dentro del entramado escénico.

Otro rasgo central es la **primacía del timbre** como elemento estructurante. Más que apoyarse en progresiones armónicas complejas o en el desarrollo temático tradicional, el compositor utiliza el color sonoro como recurso principal de significación. Este procedimiento resulta particularmente eficaz en el contexto teatral, ya que el timbre permite establecer asociaciones simbólicas, atmósferas y tensiones.

Por otro lado, se percibe una **utilización estratégica de la vanguardia y lo popular** como dispositivos de soporte a la dramaturgia y la puesta en escena. Detrás de esta praxis subyace un entendimiento técnico de las posibilidades que ofrecen tanto las nuevas corrientes como la tradición. En esa línea, Garrido-Lecca evita la adhesión dogmática a un sistema compositivo único; por el contrario, despliega un abanico de recursos tonales, modales y texturales supeditados rigurosamente a las exigencias de la acción dramática. Esta versatilidad refuerza la idea de la música incidental como un espacio de experimentación controlada.

En cuanto a su evolución ideológica, el rasgo distintivo de Garrido-Lecca es el desplazamiento de su horizonte de recepción: **la transformación del *para quién* componer**. Su vínculo con Víctor Jara resultó determinante en este proceso. Mientras que en los cincuenta supeditaba la composición a la dirección escénica y al texto dramático, hacia finales de los

sesenta el compositor la asume como un servicio al colectivo teatral como representante social. Bajo esta nueva premisa, la música trasciende la mera contextualización escénica para fusionarse orgánicamente con el espacio, el intérprete y el espectador, consolidando un compromiso ético con el grupo humano.

La música incidental de Celso Garrido-Lecca: una propuesta de integración a la historiografía musical peruana

Si bien la historiografía musical peruana ya consigna la etapa chilena de Celso Garrido-Lecca en relación con su producción sinfónica y camerística principalmente de la década de los sesenta,[6] su producción para la escena ha permanecido en un plano periférico o meramente referencial. No obstante, el examen sistemático del repertorio incidental permite identificar variables inéditas sobre su proceso de formación, así como los vínculos genéticos que conectan dicho trabajo con su catálogo absoluto. Un ejemplo de esta transitoriedad estética es la música para la obra teatral *Un caso interesante*, la cual terminó operando como matriz estructural para la composición de su *Sinfonía n.º 1* (Farías, 2013).

Por otro lado, es importante reconocer al teatro universitario como un espacio de experimentación interdisciplinaria. Si bien el trabajo incidental se gestó principalmente en Chile, su interacción con los colectivos teatrales no constituye un episodio aislado, sino el laboratorio para fortalecer lenguajes que posteriormente se integrarían al medio artístico peruano. Comprender la música incidental es, por tanto, comprender el proceso de gestación de su pensamiento musical en un contexto de intercambio regional.

Finalmente, el análisis de este corpus permite observar la construcción de una identidad musical peruana desde una praxis situada. Lejos de constituir un paréntesis dentro de su trayectoria compositiva, la música incidental de Garrido-Lecca, evidencia procedimientos, recursos y preocupaciones estéticas que se proyectarán en sus principales obras. En este sentido, su estancia en Chile no supone un distanciamiento respecto de su arraigo cultural, sino más bien la reformulación de este a partir del diálogo con el entorno local. Dicho vínculo se articula, durante la década de los sesenta, a través de lo andino, concebido como un horizonte cultural compartido que trasciende las fronteras nacionales y posibilita la mediación entre experiencias musicales diversas. Esta integración no solo amplía la comprensión de su figura dentro de un marco regional, sino que también contribuye a fundamentar una historiografía musical peruana capaz de reconocer que sus lenguajes contemporáneos se configuraron en relación con dinámicas de circulación y anclaje cultural transnacional.

Conclusiones

Este estudio demuestra que la música incidental de Celso Garrido-Lecca constituye un espacio privilegiado para observar la configuración de su identidad artística. El análisis de las composiciones para *Un caso interesante* (1956), *La fierecilla domada* (1958) y *Antígona* (1969) deja advertir que este repertorio, lejos de limitarse a una función meramente auxiliar dentro del hecho teatral, evidencia decisiones estéticas y conceptuales que forman parte integral de su pensamiento musical.

En estas obras se manifiesta una concepción de la música profundamente vinculada a la acción dramática, donde los recursos sonoros –timbres, texturas, gestos rítmicos y estructuras breves– se organizan en función de la construcción de atmósferas, tensiones y sentidos escénicos. Este modo de trabajo revela una propuesta caracterizada por la síntesis

6. Podemos remitirnos a Tello (1998) o Petrozzi (2009) entre otros autores.

expresiva y por la capacidad de adaptar distintos lenguajes musicales a las exigencias específicas de cada proyecto teatral.

Asimismo, el corpus analizado pone en relieve la versatilidad estética del compositor y su disposición a movilizar recursos provenientes tanto de las vanguardias del siglo XX como de tradiciones históricas y populares. Esta flexibilidad confirma que, para Garrido-Lecca, los sistemas compositivos no constituyen un fin en sí mismos, sino herramientas al servicio de una concepción más amplia del acto creativo.

El estudio de estas obras permite comprender, además, que la experiencia teatral desarrollada durante su estancia en Chile no representa un episodio periférico dentro de su trayectoria, sino un espacio de experimentación donde se articulan influencias estéticas, preocupaciones ideológicas y vínculos culturales que se proyectarán en otras obras de su catálogo. En este proceso, su arraigo cultural se reformula en diálogo con el entorno regional, particularmente a través de referencias sonoras vinculadas a lo andino entendido como un horizonte cultural compartido.

En conjunto, estos elementos coadyuvan a reconocer la música incidental como un ámbito significativo dentro de la producción de Garrido-Lecca y como una vía pertinente para ampliar la comprensión de su identidad artística. Al mismo tiempo, su estudio contribuye a enriquecer la historiografía musical peruana al incorporar prácticas compositivas vinculadas al teatro que han sido tradicionalmente relegadas dentro del análisis musicológico.

Rol de autores CrediT

MCHV	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

Baston, K. (2008). *Scoring performance: The function of music in contemporary theatre and circus* [Tesis doctoral inédita, The Trobe University].

Bloom, H. (1998). *Shakespeare: La invención de lo humano*. Anagrama.

Comentario crítico sobre la puesta en escena. (1958). *Ecran*, (1453), 15.

Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001

Dahlhaus, C. (1989). *The idea of absolute music*. University of Chicago Press.

De la Sotta, R. (2007). Celso Garrido-Lecca (1926): "La música culta no tiene ya ninguna vigencia en el mundo". *Radio Beethoven*, 5–14. https://doi.org/10.7764/res.2007.21.2

De Navasal, A. (1955). La música: Un elemento del teatro. *Ecran*, (1289), 14-15.

Erikson, E. H. (1968). *Identity: Youth and crisis*. W. W. Norton.

Farías, M. (2014). *Reconstruyendo el sonido de la escena: Músicos de teatro en Chile, 1947–1987*. Cuarto Propio.

Farías, M. (2013). Conversación personal con Celso Garrido-Lecca. Santiago de Chile y Lima.

Filatova, T. (2022). Guitar music of Celso Garrido-Lecca: Modern projections of Peruvian traditions. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (134), 139–154. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269653

García Gutiérrez, A. (2002). *La memoria subrogada: Mediación, cultura y conocimiento*. Trea.

Gértrudix Barrio, M. (2002). *Música, narración y medios audiovisuales*. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/259742141_Musica_narracion_y_medios_audiovisuales

González, A. (2006). *Expresionismo musical y teoría crítica como ruptura ante el orden existente* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UCM. https://docta.ucm.es/entities/publication/7d0e6418-c0cf-404d-bd8f-9f2e036a0343

Hargreaves, D. J., MacDonald, R., & Miell, D. (2002). *Musical identities*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780198509325.001.0001

Kemp, M. (1990). *The science of art: Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press.

Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Harvard University Press.

Kramer, L. (2002). *Musical meaning: Toward a critical history*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520928329

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performances*. CHARM.

Martínez-Peñuela, A. (2000). Un caso clínico: El destino del hombre en Dino Buzzati. *Cuadernos de Filología Italiana*, (Número extraordinario), 773–783.

Novaković, M. (2024). Towards a study of incidental music through the lens of applied musicology. *Arts*, 13, 164. https://doi.org/10.3390/arts13060164

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. University of Chicago Press.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad* [Tesis doctoral, Universidad de Helsinki]. Repositorio Institucional de la Universidad de Helsinki.

Pinilla, E. (1985). La música en el Perú. En *La música en el siglo xx* (pp. 125–213). Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Romero, R. (2003). Nacionalismos y antiindigenismos: Rodolfo Holzmann y sus aportes a una música peruana. *Hueso Húmero*, (43), 77–98.

Sadie, S. (2009). *Guía Akal de la música*. Akal.

Sepúlveda, G. (2001). *Víctor Jara: Hombre de teatro*. Sudamericana.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Tello, A. (2001). *Antaras* de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 7–26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001