

La regia música mestiza de *La Negra Ester*

Juan Pablo González R.

Musicólogo, Instituto de Música Universidad Católica de Chile



La Regia Orquesta, integrada por Alvaro Henríquez, Cuti Aste y Jorge Lobos, en una de las primeras funciones de *La Negra Ester*, 1988.

El Gran Circo Teatro de Andrés Pérez tiene muchas virtudes. Una de ellas ha sido la de restituir la música en vivo en el escenario teatral, integrando a los propios músicos a la acción dramática. A partir de Pérez, el elenco teatral es nuevamente un elenco musical, y los músicos recrearán cada noche sus melodías al igual que el actor recrea sus parlamentos.¹

La Regia Orquesta que acompaña

La Negra Ester es una agrupación mínima, formada sólo por tres músicos que tocan una variedad de instrumentos, y que toma su nombre de la manera como se anunciaban en Chile las orquestas más precarias, aquellas que no tenían nombre. Está compuesta por Cuti Aste, en saxo, acordeón, segunda guitarra, percusión y voz; Alvaro Henríquez, en primera guitarra, percusión y voz; y Jorge Lobos, en trompeta, percusión y voz. De este modo, el trío se desdobra en tres can-

tantes, tres percusionistas, dos guitarristas, un dúo de bronces y un acordeonista. ¡Ahora sí que tenemos regia orquesta!

El problema es que, con la opción de tener los músicos en vivo, nunca escucharemos a once músicos tocando simultáneamente, como podría haber ocurrido si *La Regia Orquesta* se presentara grabada, donde los tres músicos podrían haberse doblado a sí mismos. De este modo, sólo tendremos a un modesto trío de vientos,

1. Este artículo está escrito dentro del marco del proyecto FONDECYT 100600 Historia social de la música popular chilena en el siglo XX de los profesores Juan Pablo González y Claudio Rolle.

guitarras y percusión que jugará con su propia precariedad, encontrando en ella claros rasgos de una identidad urbana y mestiza.

Desde su posición orillera, La Regia Orquesta es más bien el eco de aquella gran orquesta que animaba las elegantes boites santiaguinas de la década de 1940. La brillantez del jazz y la sensualidad de los ritmos negros persisten en La Regia Orquesta, pero están fuera de su medio metropolitano, más bien están de regreso a los bajos fondos de donde provienen.

Se trata de una orquesta que recoge diversas influencias, donde se destacan las del circo, del prostíbulo y del cabaret. Esta influencia se manifiesta tanto en los instrumentos que congrega La Regia Orquesta como en el repertorio que reúne y en la forma de interpretarlo. Resulta ideal para el formato del Teatro Circo: es portable, sonora y popular. Requiere, eso sí, de músicos talentosos y dispuestos a la farándula, que sumen trabajo y creatividad y que adopten una actitud actoral al costado del escenario. Todos estos requisitos los cumple a cabalidad La Regia Orquesta.

Roberto Parra Sandoval (1921-1995) es la fuente de la que beben Andrés Pérez y sus músicos para fundar La Regia Orquesta. En el brebaje proporcionado por el Roberto Parra, se mezclan el cancionero picaresco, la cueca chora, el vals del puerto, el tango arrabalero y el fox-trot huachaca. Potente mezcla que sustenta el trabajo de La Regia Orquesta y que le otorga su carácter festivo, su vitalidad rítmica y su variedad moderna.

La construcción de la orquesta parece filtrada por la imaginación de los músicos y por la memoria del tío Roberto, que sólo tiene dos composiciones propias en la obra, un fox-

trot y una cueca, pareja perfecta de la música popular chilena urbana. El resto de la música de La Negra Ester está formada por el repertorio popular vivo por Roberto Parra, y creado por Cuti Aste y por Alvaro Henríquez.

El repertorio del ambiente del tío Roberto está formado por la chanson *La vie en rose*, el shimmy *Japonesita*, la tonada *La jardinera* —probablemente los más populares de su especie en Chile—, el tango *Para que no me olvides*, el bolero *Escoria humana*, el vals *Qué lejos estoy del suelo*, la polka *Un zapatero celoso* y la cueca *El Fundo de Oro*. Por su parte, como expertos aprendices de la experiencia del tío Roberto, los propios miembros de La Regia Orquesta escribieron la otra mitad de la música de la obra. Se trata del vals *La Negra Ester* y el fox *En el cabaret* de Cuti Aste; la tonada *Nano*, el sólo de guitarra *Barahona* y la balada *Se acabó este padecer*, de Alvaro Henríquez; el fox silbado *Esperanza* de Aste y Henríquez; el fox *Pedro Santiago* de

la propia orquesta, y otras piezas vocales e instrumentales más dependientes de la acción dramática.

La música de La Negra Ester nos lleva entonces por los mundos que recorrió el desdichado amante y el feliz pata'e perro, Roberto Parra, que ahora podemos experimentar en carne propia a través de los sonidos, ritmos y melodías de La Regia Orquesta. Revisemos entonces las raíces orilleras de Roberto Parra desde las prácticas y géneros musicales que han hecho posible la música de La Negra Ester.

El circo y la remolienda

A comienzos del siglo XX conocíamos en Chile la grandeza de los circos europeos y norteamericanos, que llegaban a nuestros puertos con sus gimnastas y acróbatas, domadores y fieras, jockeys y payasos, bailarinas, cantantes y orquestas. Pronto generarían su réplica en Chile, que no llegaría a tener todo el boato y la grandeza del modelo extranjero, pero que lograría calar profundo en el alma nacional. De este modo, es el circo chileno el que aportará ese formato musical sonoro pero precario que es recogido por La Regia Orquesta.

Los primeros circos chilenos no hacían sus giras en barco, sino que en carreta. Tampoco tenían grandes elencos, sino que pequeñas compañías que multiplicaban milagrosamente sus papeles y funciones. El maestro de pista, el tony o el cobrador podían ser también el cantor, el vendedor de cancioneros o el utilero. Asimismo, sus estrellas adquirían identidades de fantasía donde abundaban los nombres extranjeros y las famas inmediatas. Eran los circos pobres, con bandas de música redu-



cidas a su mínima expresión con el tambor y la trompeta, instrumentos con los que se podía tremolar los pasos del equilibrista, hacer fanfarrias de payasos, acompañar la magia con melodías de jazz, o darle ritmo de rumba a los malabaristas. Asimismo, el elenco incluía una cantante o cupletista, que interpretaba un cancionero folklórico, picaresco y de actualidad, ataviada con todo el lujo que un circo pobre se podía permitir.

Estos eran los circos donde actuaba Roberto Parra junto a sus hermanos. El primero fue el Circo Tolin, de los hermanos Ventura, con Violeta como cupletista. Vendían sus funciones a los dueños de los fundos, quienes se las ofrecían a sus inquilinos que contemplaban con admiración lo que de lejos les traía la magia del circo. Luego siguieron mejores circos, con mejores bandas y músicos, de los que Roberto Parra aprendió cuecas, tangos y fox-trots; en suma, parte importante del repertorio que llevaría al final de su vida hasta el Gran Circo Teatro de Andrés Pérez.

Junto a los circos, Roberto Parra vivió, amó y trabajó en los viejos prostíbulos chilenos, de los cuales se cuentan memorables historias. *La Negra Ester* es una de ellas, pero deben haber muchas más, todas animadas con música y alcohol. En Chile abundaban los prostíbulos; en la década de 1910, por ejemplo, eran tantos que desbordaban las posibilidades de control de las autoridades. Los había de distinto tipo y calaña, desde los precarios *café chinos* de fines de siglo hasta los memorables Siete Espejos de Valparaíso y Tía Carlina de Santiago, pasando por las casas de la Vieja Fidela, la Pancha Osorio, la Ñata Berta y la María de los Santos, entre otras, todas con abundante música, baile y jugra.



En los prostíbulos elegantes y en los de medio pelo, un piano le otorgaba cierta respetabilidad al salón, que podía estar rodeado con numerosas cortinas de felpa roja para amortiguar la algarabía hacia el exterior, y por grandes espejos y oleografías patrióticas enmarcadas en pomposos marcos dorados. La trasgresión de la fiesta colectiva aumentaba al producirse en tan respetable escenario: se bailaba la cueca del *strip-tease* o de los turuntunes sobre el piano, los espejos multiplicaban un descomunal enredo de piernas y brazos, y Arturo Prat junto al Presidente Balmaceda contemplaban estupefactos los desenfadados de la distinguida clientela y de las solícitas anfitrionas.

Todo este desborde era motivado por la propia música, y al son de arpa, guitarra y piano se expresaba toda la picaresca chilena mediante una pléyade de garabatos, dobles sentidos y alusiones directas al acto sexual. La polka *Un zapatero celoso* y la cueca *El Fundo de Oro*, incluidas en *La*

Negra Ester, constituyen dos buenos ejemplos del grado de picardía explícita a los que puede llegar el folclore chileno. Atrás quedaba el recato y la sobriedad nacional; en el salón de remolienda todo era exceso y desenfreno, en un rito de desinhibición colectiva donde no había espectadores, sólo participantes. Cuando volvía la calma, las cantoras recurrían a su repertorio más santo, con abundantes cuecas y tonadas festivas, transformando al prostíbulo, junto a la tradicional casa de canto, en los únicos lugares donde se podía escuchar folclore y bailar cueca con regularidad en las ciudades chilenas hasta comienzos de la década de 1930.

El repertorio folklórico era interpretado por cantoras campesinas, cuya presencia en las casas de tolerancia no debe haberles resultado nada de fácil. Normalmente constituían dúos y tríos de hermanas que se cuidaban las unas a las otras y que sumaban sus voces a las de la concurrencia, tal como ocurre en *La Negra Ester*, contribuyendo a alimentar el sentimiento de desinhibición y participación colectiva tras las pesadas cortinas rojas.

En la ciudad, la cueca era tradicionalmente cantada por cuartetos de hombres con guitarra, acordeón, piano y batería, según la tradición de la cueca brava o chilenera. Estos grupos también animaban los desenfrenos colectivos de las casas de tolerancia, en fiestas que podían durar varios días, según relatan sus cultores, donde corría la comida y la bebida a destajo y donde las cuecas parecían no detenerse nunca.

Al sonar los primeros rasgueos de la guitarra, el público iniciaba la acción formando un círculo e invitando a las parejas a entrar a la cancha. A

continuación, los espectadores presenciaron y animarán el cortejo amoroso de los bailarines, saltándose toda regla de protocolo e intimidad, y haciendo evidente aquello que en el espacio público debía pasar inadvertido. En el prostíbulo, los bailarines de cueca podrán coquetear y conquistar a voluntad, haciendo de la metáfora del cortejo del gallo a la gallina una pálida imagen de lo que un hombre y una mujer pueden llegar a lograr.

La vinculación de la cueca brava con sectores populares que perdieron protagonismo con el avance de la clase media en el siglo XX, y su presencia en barrios que se transformaron en marginales, la fue estigmatizando y dejando al borde de la extinción. Roberto Parra, a pesar de no formar parte de ese ambiente cuequero, la conoció bien y desde fines de la década de 1950 comenzó a componer sus propias cuecas, ahora llamadas choras, que se enraizaban en la fuerza interpretativa, la invención melódica y la temática urbana de la cueca brava o chilenera.

En *La Negra Ester* bastan dos cuecas para representar el vasto mundo cuequero chileno; una cueca picaresca, *La cueca del Fundo de Oro*, que es una cueca del folklore en seguidillas sin cuarteta, y la *Cueca Roberto (La Bebé)*, una cueca de Roberto Parra, que aparece trunca y que utiliza una temática y una melodía característica de sus cuecas choras.

Ambientadas entre Santiago y Valparaíso, las cuecas choras del tío Roberto recorren una geografía humana marginal, que es descrita con crudeza y sarcasmo, utilizando el lenguaje de los bajos fondos y la poesía que saben hacer los Parra. Es mediante la apropiación de la cueca urbana realizada por Roberto Parra que di-



cha cueca adquirió notoriedad en los medios masivos. Esto sucedió especialmente en dos oportunidades: con sus discos long play grabados entre 1965 y 1970, en plena ebullición musical y social chilena, y a partir del rescate producido a fines de la década de 1980 por el Gran Teatro Circo y por el grupo Los Tres, en los albores de una nueva democracia y, de alguna manera, retomando el trabajo interrumpido en 1973.

De puerto en puerto

Viviendo entre dos países que desarrollaron una vigorosa tradición musical urbana, como son Argentina y Perú, los músicos chilenos no podían permanecer ajenos a las influencias de dos géneros de puerto: el tango y el vals, que han surcado mares y recalado en el corazón y el cuerpo de muchos latinoamericanos. Roberto Parra vivió y sufrió el tango y el vals peruano, y en *La Negra Ester* estos

géneros sirven de emblema para situar el *Luces del Puerto*, prostíbulo donde ocurre la acción, y para identificar a la propia *Negra Ester*, respectivamente.

Desde la década de 1930 hasta comienzos de los años sesenta vivimos en Chile una verdadera fiebre de tango. Los canales difusores de música popular en el país parecían girar en torno al tango y a sus artistas, que consolidaban unas de las primeras alianzas disco/cine/estrella de impacto internacional en América Latina. A nuestro país llegó parte importante del elenco de músicos argentinos de tango activos en la época, quedando la mayoría de ellos impactados por el fervor y la masividad que tenía el tango en Chile en los años mozos de Roberto Parra. El pueblo chileno parecía sentirse interpretado por *los latigazos de fatalidad que deshojan los tangos*, como señalaba Antonio Acevedo Hernández en 1935.

Los años cuarenta constituyen la edad de oro de la práctica del tango, tanto por la aparición de músicos y de orquestas máximas del género, como por la recepción y el fervor que producirá su audición y su baile. En ese entonces, el tango reinaba en los barrios de Santiago y Valparaíso, luciendo en los grandes teatros y boites de la calle San Diego y en los principales locales de diversión del puerto, los que tenían siempre su orquesta típica –con dos cantores, dos bandoneones, tres violines, piano y contrabajo– y una orquesta de jazz, para matizar un poco la predominancia del tango.

La popularidad del tango penetró en *La Negra Ester*, entregando su garbo y fatalidad a la obra con *Para que no me olvides*, un tango habitual del *Luces del Puerto*. Este tango

es interpretado por una conformación totalmente ajena al género: saxo, guitarra y tambor, que desde la precariedad del sonido de banda de circo pobre adquiere extraños visos de modernidad y de parodia stravinskiana. Su parte central es mucho más rápida y percusiva, como una milonga candombera, que establece un interesante contraste con la única frase que posee este tango, otorgándole además variedad al baile y al espectáculo.

Al mismo tiempo que el tango multiplicaba su base popular en América Latina, el vals incorporaba las nuevas vivencias del criollo urbano y del mestizo transplantado. Este vals rendirá sus máximos frutos en Lima, donde intensificará sus atributos danzables con toques de mestizaje andino y afro-peruano. Expandiéndose desde Lima a Guayaquil, Iquique, Antofagasta y Valparaíso, el vals limeño obtuvo carta de ciudadanía en los puertos de la Costa del Pacífico, apareciendo con regularidad en los mercados y las cantinas chilenas que señalaban el rumbo del tío Roberto.

El vals del Pacífico se hace presente con todos sus atributos en La Negra Ester: modo menor, frases de ocho compases, anacrusas melódicas ascendentes, fórmulas melódicas arpegiadas y sincopadas, sabrosos punteos de guitarra y tempo allegro o a *media caña*. Al vals de Cuti Aste se suma una desnuda trompeta con sordina, lo que le agrega un toque de teatralidad circense. Se trata de un vals fino pero arrabalero, elegante pero de los bajos fondos, aristocrático pero popular, atributos que encarna muy bien la protagonista femenina de la historia, la Negra Ester, quien es retratada por Aste justamente con este vals, que lleva su nombre.

Jazz huachaca

A mediados de los años veinte, los chilenos podíamos escuchar bandas de jazz en Valparaíso o Santiago que mezclaban el viejo estilo dixie de la primera década del siglo con el nuevo estilo Chicago de los locos años veinte. Con sus bronces y secciones rítmicas, las jazz-bands ponían a andar un engranaje instrumental perfecto que copaba el espacio sonoro de salones de baile, quintas de recreo y cabarets. Comenzamos bailando shimmy o charleston y terminamos bailando fox-trot, un baile de pareja enlazada que llegaría para ordenar la locura de los años veinte y se quedaría con nosotros hasta ser reemplazado por una nueva locura: el rock and roll.

La adaptabilidad del fox-trot a la música de jazz y a géneros regionales en compás binario, le otorgaba una amplia base de renovación, lo que unido a la simplicidad de su danza de

pareja enlazada, explican su largo reinado en las pistas de baile de América y Europa. Su efectividad como baile le permitió estar presente en ámbitos sociales muy diversos, desde las elegantes boites de la década de 1940 hasta los circos, los prostibulos y los decadentes cabarets de mediados de siglo. Estos eran los lugares donde Roberto Parra comenzaba a tocar fox-trot, respondiendo a las necesidades y posibilidades musicales que encontraba en su camino.

A mí me gustaba el jazz, pero no tenía idea lo que era, declara Parra, quien llegó al fox-trot después de tocar bandurria con uñeta, lo que le daba fuerza y rapidez para los punteos del fox. Bastaba una segunda guitarra rítmica, tocada por su hermano Lalo Parra o por su compañero de andanzas Oscar Bravo, para que Roberto comenzara a realizar una práctica similar a la que hacía en Francia el guitarrista gitano-belga Django Reinhardt con su hermano Joseph Reinhardt en segunda guitarra y Stephane Grapelli en violín. Roberto Parra no conocía nada de eso y tampoco había escuchado al puñado de cantantes y jazzistas franceses que actuaban en los años cuarenta en las lujosas boites del centro de Santiago.

De este modo, la práctica jazzística de Roberto Parra surge de su propia percepción y respuesta a los requerimientos del baile y la diversión en aquellas zonas orilleras pero cosmopolitas de mediados del siglo XX. Este *espíritu de época* que parece recorrer el talento del Tío Roberto, se manifestará también en el rescate que él mismo realizó en los años ochenta de una práctica pretérita pero cargada de vitalidad. Con este gesto, Roberto Parra ha contribuido a construir un referente de identidad moderno y



tradicional a la vez, reivindicando las prácticas de apropiación del centro realizadas desde la periferia, constituyentes de una identidad mestiza o, en este caso, huachaca.

La *Negra Ester* incluye sólo un fox-trot de Roberto Parra, llamado justamente *Jazz huachaca*. Este fox está interpretado por La Regia Orquesta en un tempo vivo que acentúa el virtuosismo de la primera guitarra y su pluralidad de técnicas: punteos llenos de vibrato y *glissandi*, rasgueos tremolados, rápidas repeticiones de motivos con cambios de acentuación, y variación de los colores armónicos. Al sumarse el compacto acompañamiento rítmico de la segunda guitarra y las implacables cuartinas de la percusión, este fox-trot logra un frenético impulso rítmico que lo deja prácticamente fuera de la pista de baile.

Otros dos fox-trots de La *Negra Ester* merecen ser destacados: En el cabaret de Cuti Aste, y *Esperanza* de Aste y Henríquez. En el fox *En el cabaret*, para saxo y guitarra, se superpone una exótica melodía de trompeta que acompaña el ingreso de alguna anfitriona vestida de odalisca a la es-

cena, produciendo un interesante contrapunto dramático sustentado desde la propia música. En *Esperanza*, Aste y Henríquez retoman el fox-trot silbado de Broadway y Hollywood. De este modo, con mínimos recursos instrumentales se logra bastante efectividad: la guitarra rítmica separa muy bien los bajos de los acordes y mantiene un ritmo sincopado y colorido sobre el cual un sonoro silbido parece provenir de un hombre que se pasea tranquilamente por la calle con las manos en los bolsillos.

La música de *La Negra Ester* no sólo ha contribuido al *revival* de géneros como la cueca urbana y el fox-trot en la práctica y el consumo musical chileno, sino que ha ayudado a reencantar nuestro teatro musical que, de algún modo, permanecía a la sombra de la gran *Pérgola de las Flores* (1960). De esta manera, ambas obras se han transformado en los hitos del menguado teatro musical chileno del siglo XX. Las dos obras se refieren a momentos específicos de nuestra historia que resultaban relevantes en el momento en el que fueron estrenadas. En *La Pérgola* se miran los años veinte desde el comienzo de los nue-

vos años locos de la década de las flores, así mismo, en *La Negra Ester* se mira la farándula de los años cuarenta desde los albores de la nueva democracia en Chile y sus promesas de alegría y participación social.

A veinte años del estreno de *La Negra Ester* y después de la lamentable partida de Andrés Pérez, el Gran Circo Teatro continúa indicando un camino posible para el teatro musical chileno. Al promover la identificación con un pasado histórico común y al celebrar la cultura orillera—donde el cosmopolitanismo de la metrópolis adquiere visos de cultura local—, la creación teatral y musical contribuye a fortalecer nuestro tejido social, otorgándonos referentes de identidad nacional más integradores que los ofrecidos estrictamente desde la cultura metropolitana.

La Negra Ester nos muestra a Chile como un país mestizo, donde el fox-trot se encuentra con la cueca y la poesía se da la mano con el garabato. No puede haber un referente de identidad más amplio y real para una nación que necesita creer más en sus propios hallazgos y encontrar en ellos su destino y su razón. ●

Fuentes consultadas

- Acevedo Hernández, Antonio. 1935. *El libro de la tierra chilena. Lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile*. Santiago: Ediciones Ercilla.
- Avis, Luis y Juan Pablo González eds. 1994 *Clásicos de la música popular chilena, 1900-1960*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Badal, Gonzalo, ed. s/f. *Roberto Parra. Serie artistas chilenos, biografías de nuestra identidad cultural*. Santiago: Ocho Libros Editores y Ediciones Brocha.
- Aste, Cuti y Alvaro Henríquez eds. 2001. *Gran Circo Teatro presenta La Negra Ester*. Santiago: Sony Music, CD.
- Balmaceda Valdés, Eduardo. 1969. *Un mundo que se fue...* Santiago: Andrés Bello.

- Claro, Samuel, Carmen Peña y María Isabel Quevedo. 1994. *Chilena o cueca tradicional. De acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Góngora Escobedo, Alvaro. 1999. *La prostitución en Santiago. 1813-1931: visión de las elites*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Oviedo, Carmen. 1990. *Mentira todo lo cierto*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Subercaseaux, Bernardo, Patricia Stambuk y Jaime Londoño. 1982. *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio*. Santiago: Editora Granizo y CENECA.
- Vicuña, Ignacio. 1977. *Historia de Los Quincheros*. Santiago: Ediciones Ayer.
- Yep, Virginia. 1998. *El valse peruano*. Lima: Juan Brito Editor.