

La otra voz (1953), un aporte de José María Castro al teatro musical. La reconstrucción completa de una obra singular dentro de su producción.

MARTÍNEZ, Pablo Daniel / Instituto de Artes del Espectáculo(FFyL, UBA) – Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales – martinezpablod@hotmail.com

Eje: Artes Musicales - Tipo de trabajo: ponencia

^a Palabras clave: música – teatro – Jorge de Obieta – José María Castro – edición – partituras.

> **Resumen**

La otra voz (1953) –monodrama en un acto y cinco escenas compuesto por el músico argentino José María Castro (1892-1964) con libreto original de Jorge de Obieta– es una obra para voz hablada y veintiséis instrumentos. Representada en forma completa por única vez en 1954 en su estreno mundial, esta creación materializa la única incursión de Castro en esta línea y, dada su extensión de alrededor de tres cuartos de hora, es uno de los trabajos más ambiciosos de su período compositivo maduro.

Su partitura general se encontraba extraviada y pudo reconstruirse, tanto desde el aspecto musical como escénico, a través de diversas fuentes documentales, lo que permitió la edición crítica de la música con la debida inserción de la acción y sus textos.

En esta ponencia retomo otros aspectos del trabajo realizado, a favor de una aproximación interdisciplinaria: realizo una descripción general de la obra y su contenido argumental y reconstruyo la disposición escénica y sus movimientos, en la forma en que fueron previstos en los materiales originales de ensayo del compositor.

> **Introducción**

Presenté parcialmente los resultados de este trabajo en el *IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe* de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS), en una mesa temática dedicada a la problemática de la edición crítica de partituras en Argentina y Chile.¹

¹ Congreso internacional realizado entre el 5 y el 9 de noviembre de 2019 en la Universidad Católica Argentina. La mesa temática estuvo coordinada por Silvina Luz Mansilla.

La otra voz (1953) es un monodrama en un acto y cinco escenas compuesto por el músico argentino José María Castro con libreto original en español de Jorge de Obieta, integrante de la llamada Generación Literaria del 40.² Esta obra representa su única incursión en una creación escénica vocal y, según los pocos datos presentes en la bibliografía, en ella podría advertirse el influjo de las modernas experiencias del teatro musical de mediados del siglo XX (Suárez Urtubey, 1995: 85). La única ejecución completa de la pieza –es decir, con la acción presente– se llevó a cabo en Buenos Aires en septiembre de 1954 a instancias de su estreno mundial.³

José María Castro fue un compositor, director y violonchelista argentino que vivió entre los años 1892 y 1964. Graduado del Conservatorio "Santa Cecilia" de Buenos Aires, realizó estudios de violonchelo con José García Jacot y Humberto Ferrari. Fue alumno de armonía de Constantino Gaito y cursó estudios de composición con el músico italiano Eduardo Fornarini. En su carrera como instrumentista integró la Orquesta del Teatro Colón, el Cuarteto de la Sociedad Argentina de Música de Cámara, el Trío y el Cuarteto de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, la Orquesta de Cámara Renacimiento y la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal. Como director, fundó la Orquesta de Cámara de esta última institución y, posteriormente se convirtió en director titular de su Orquesta Filarmónica. Condujo, además, otros organismos importantes del país, como la Orquesta del Teatro Colón y la Banda Sinfónica Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Su tarea como compositor –iniciada a mediados de la década del 10 y desarrollada a lo largo de toda su vida– lo llevó a obtener numerosas distinciones. Entre ellas, menciono el Premio de la Municipalidad de Buenos Aires en dos oportunidades (*Sonata en Fa menor*, 1924; *Concerto grosso*, 1934); el de la Institución Mitre (*Sonata en Do menor*, 1926); el de la Asociación del Profesorado Orquestal (*Obertura para una ópera cómica*, 1935); el de la Comisión Nacional de Cultura, también en dos oportunidades (*Georgia*, 1939; *Concierto para orquesta*, 1944); el Premio Municipal del Teatro Colón (*Georgia*, 1937); el del Concurso Interamericano Ricordi (*Cuarteto en sol*, 1949); y, entre otros, el premio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (*Sonata de primavera*, 1942). Por otra parte, ejerció la docencia tanto en el Conservatorio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires como en el Conservatorio "Santa Cecilia".

Unos de los hitos más importantes de su carrera fue su participación como miembro y fundador del Grupo Renovación. Dicha agrupación, vigente entre los años 1929 y 1944, auspició numerosos estrenos de sus

² Jorge Fernández de Obieta, nacido en Buenos Aires en 1912, fue uno de los cuatro hijos de Macedonio Fernández y Elena de Obieta. Codirigió junto a su hermano Adolfo, la revista *Papeles de Buenos Aires*, cuyos únicos cinco números se publicaron entre 1943 y 1945. La obra que nos ocupa más la presencia de escritos de Juan Carlos Paz en dos números de la mencionada revista (Obieta, 2013) sugieren una red interpersonal entre músicos y poetas de la vanguardia artística de entonces.

³ Con referencia a ejecuciones segmentarias de la obra, Ana María Mondolo (2001) señala que el 13 de agosto de 1943, se escucharon fragmentos que pertenecerían luego a ésta en los conciertos de la Asociación Filarmónica. Asimismo, el 23 de octubre de 2019 la Orquesta Nacional de Música Argentina "Juan de Dios Filiberto" realizó un programa incluyendo la ejecución de algunos de sus números instrumentales, con la dirección de Lucio Bruno Videla.

obras y José María permaneció formando parte de ella hasta su disolución. Al respecto, y siendo sintéticos al extremo, podría señalarse que la actividad del Grupo Renovación fue vital tanto para Castro como para el resto de los compositores que lo integraron. Allí encontraron un espacio de expresión dentro de la escena local que les permitió adherir a las corrientes contemporáneas desde la individualidad creadora, evitando así tomas de posición a priori tendientes a crear o integrarse dentro de una escuela. La mayor fluidez y velocidad de las comunicaciones les permitió estar completamente al día en cuanto al conocimiento de las últimas novedades musicales, actualizando y diversificando las características técnico-expresivas de este grupo de compositores, que ya de por sí propiciaba la singularidad creadora y ciertas aspiraciones “universalistas”. Dichas aspiraciones, sin embargo, no desdeñaban “lo nacional”, que aparecía presente solamente como un elemento enriquecedor más, a diferencia de la generación anterior que tendió a colocarlo como aspecto fundante y preponderante. Por último, podríamos señalar que, en términos generales, los compositores nucleados en el Grupo Renovación decidieron alejarse de ciertos rasgos románticos que aún prevalecían en la música de sus antecesores inmediatos, proponiendo una mirada más apolínea y objetiva frente a la creación (Martínez, 2019: 81). Por todo lo expuesto, a la labor del Grupo se le suele atribuir la representatividad de la primera vanguardia musical de este país.

› **La otra voz**

La fecha de conclusión de *La otra voz* –según una de las fuentes, y de puño y letra del propio compositor– es el 11 de agosto de 1953. Como señalamos, representa su único acercamiento al mundo teatral ya que en su catálogo no existen óperas ni obras similares. El estreno mundial se produjo el 24 de septiembre de 1954 en el Teatro Colón de Buenos Aires por su Orquesta Estable, bajo la dirección del compositor y con la actuación de Ana Lasalle como protagonista, repitiéndose los días 26 y 29 de septiembre y 2 y 4 de octubre siguientes.⁴

El argumento de la obra –una suerte de drama psicológico– se basa en la multiplicidad de estados de ánimo que atraviesa la protagonista en espera de la llamada telefónica de su amante. En este recorrido hay episodios de enamoramiento, anhelos, recuerdos, celos, miedos, debilidades, esperanzas, diálogos surrealistas consigo misma a través de un espejo y un desenlace en el cual, a través del suicidio, *Ella* –así se denomina el personaje– intenta conseguir sublimar su amor. Llegado este momento álgido en que lleva a cabo su decisión última e irreversible, comienza a sonar la campanilla del teléfono.

⁴ El resto del personal y los actores/actrices que participaron de la puesta fueron: Alberto D’Aversa (director escénico), Emilio Jorge Repetto (escenógrafo), Álvaro Durañona y Vedia (vestuarista), Nélida del Río (Doble), Raúl Arce (Pablo), Beatriz Campos (Muchacha), Sinibaldo Cofone (Anunciador), Raúl Dall’Lago (Mago 1º) y Francisco Gago (Mago 2º). En el libreto también se advierte la necesidad de tres *musicantes* (banda) y seis a ocho *concurrentes* para las escenas en el Parque de diversiones y la Boite. Como detalle de color diremos que *La Otra Voz* compartió las fechas de puesta con la representación de la ópera *Il Prigioniero*, de Luigi Dallapiccola, pasando la dirección de la orquesta a manos de Carlos F. Cillario. Cf. Revista *Ricordiana*, 1954: 14 y Plate, 2010.

Sin dudas, el texto de Obieta está modelado sobre la obra teatral de Jean Cocteau, *La voz humana* (*La Voix humaine*), de 1930,⁵ creando un libreto con algunas diferencias y proveyéndole ciertos aspectos locales.⁶ Vale la pena aclarar que en la documentación obtenida aparecen dos versiones del texto: la primera denominada *monólogo*, que por su mayor extensión y falta de aclaraciones musicales sería la versión teatral original sobre la que Castro concibió la obra; y otra más breve, con el texto ya convenientemente recortado para su interacción con la música incidental, la cual se ha logrado hacer coincidir con precisión sobre cada *recitativo*.

La plantilla orquestal elegida es relativamente reducida y consta de maderas a dos, dos cornos, dos trompetas, trombón, timbales, percusión, piano y cuerdas, a razón de dos por fila. Existen algunos detalles particulares que merecen mencionarse; entre ellos, dos: el requisito de *mutar a piccolo* por parte de la segunda flauta durante algunos pasajes del número 7 (*Parque de diversiones*) y en la totalidad del número 9 (*El anunciador*); la necesidad de contar con contrabajos de cinco cuerdas, en razón de las no pocas situaciones con notas por debajo del Mi1.⁷

› **Las fuentes de la reconstrucción**

La documentación a la que pudimos tener acceso y que, desde su parcialidad, permitió el rearmado pleno tanto de la partitura general como de la disposición escénica prevista y sus movimientos, proviene de dos archivos: el de la Editorial Barry y el personal del compositor, en manos de su descendencia.⁸

Los materiales señalados son:

a) Las *particelle* del orgánico completo;

b) Una reducción pianística para ensayo con los textos montados de *Ella* y su *Doble*, únicos personajes que declaman. En dicha partitura aparece también en lápiz la descripción de movimientos escénicos de otros personajes;

⁵ *La voz humana* –título original en francés, *La voix humaine*– es una ópera ("tragedia lírica") en un acto, para un solo personaje, con música de Francis Poulenc y libreto en francés de Jean Cocteau basado en su obra de teatro homónima de 1930. *La voz humana* fue compuesta en el año 1958 y estrenada el 6 de febrero de 1959 en la *Opéra-Comiques alle Favart*, de París.

⁶ De hecho, la acción ocurre en "Buenos Aires, hoy".

⁷ Si bien la *scordatura* de sus cuerdas sería una posible solución, resultaría muy poco práctica. También existen mecanismos de extensión en la cuarta cuerda en algunos contrabajos que permiten ampliar el registro grave hasta la nota Si1.

⁸ Se agradece especialmente la colaboración tanto de la Editorial Barry como de la Sra. Gabriela Martínez, nieta del compositor.

c) Dos libretos en su adaptación final.⁹ Uno de ellos intervenido en tinta, “con indicación de los compases donde comienzan los textos y variantes de indicaciones de escena, traslado de textos, etc.” (sic), según el propio Castro;

d) El libreto teatral original –señalado como *monólogo*– que habría servido de referencia para la composición del monodrama. Debemos decir que todos estos materiales –con excepción de los libretos que están mecanografiados– son copias manuscritas del compositor.

› ***Acerca de la disposición escénica***

Transcribo a continuación algunos de los requerimientos escénicos previstos en el inicio del libreto:

En medio del escenario una pequeña habitación que da a la calle, es un 4to piso. A pesar de los pocos muebles, los objetos que hay dan sensación de intimidad. Al frente: una mesa o escritorio con libros, papeles y algunos pequeños objetos entremezclados. Está el teléfono. Al fondo una cortina que ondula algo, disimula el balcón y los edificios vecinos. A un costado, un espejo grande de pie. Junto a una de las paredes laterales hay un desván. En la pared opuesta está un reloj viejo con armazón de madera. Alrededor de esta pequeña habitación hay, además, cuatro pequeños decorados que no tienen que aparecer como completamente desunidos del decorado central. Es decir, que la luz tratará de evitar precisas delimitaciones entre cada uno de éstos y la habitación. Ésta, por último, debe dar la sensación de estar como suspendida en el aire. Los cuatro decorados de las Subescenas, montados en distintos niveles, son, según su aparición: Corredor y habitación [de] Pablo, Parque de diversiones, Puerto, Boite y Corredor y habitación [de] Pablo.

Seguidamente, se explicitan aspectos para cada uno de estos decorados. Lo más significativo es la necesidad de diferenciar los estados alucinatorios del personaje principal –que se producen en el *Puerto* y en la *Boite* y que requieren una iluminación/ambientación especial y difusa– de lo *real*, que ocurre tanto en la habitación principal como en la de Pablo, encontrándose esta última localizada en otro lugar de la ciudad. Además, al ser el teléfono un objeto “con categoría de personaje” (sic), se le brinda una preponderancia destacada en cuanto a su visualización.¹⁰

Para comprender mejor el recorrido argumental, los movimientos y su musicalización confecciono a continuación el siguiente cuadro:

⁹ En la portada del libreto aparece señalado el año 1950. Respecto a esta datación, divergente de la manuscrita por Castro, podría estar relacionada con la conclusión del primer texto de Obieta, aunque esta suposición no pudo ser comprobada.

¹⁰ En realidad se refiere tanto al teléfono de la protagonista como al de Pablo situado en el corredor de la habitación.

<u>Número</u>	<u>Características</u>
1- Preludio (2 m.) ¹¹	Es una pieza instrumental que opera como <i>obertura</i> de la obra. De un modo sutil plantea la inestabilidad emocional de la protagonista. La aparición central de un <i>ostinato</i> podría asociarse con el reloj mecánico, siendo metáfora del paso del tiempo, generador de mayor tensión e incertidumbre en el ánimo de <u>Ella</u> .
2- Escena (1 m.) Habitación principal	Se levanta el telón lento. <u>Ella</u> aparece sentada en una penumbra que no permite distinguirla. Comienza a moverse, saliendo de las sombras muy lentamente.
3- Recitativo (1 m. 50 s.)	La protagonista, enamorada, espera con ansias la llamada de <u>Pablo</u> .
4- Subescena (3 m. 30 s.) Habitación de Pablo	En el corredor aparece una <u>Muchacha</u> que se pasea nerviosamente. Intenta tocar a la puerta de <u>Pablo</u> pero desiste. Éste interrumpe su lectura para realizar una llamada. Luego de varias idas y vueltas termina descubriendo la presencia de la <u>Muchacha</u> y ambos entran a la habitación. <u>Pablo</u> , luego de calmar su estado de agitación, intenta ir nuevamente hacia el teléfono que está en el corredor, pero ella se lo impide. Vuelven a encerrarse en la habitación.
5- Recitativo (1 m.) Habitación principal	<u>Ella</u> rememora la salida realizada la noche anterior con <u>Pablo</u> .
6- Recitativo (1 m. 30 s.)	La ansiedad comienza a descontrolar su estado psicológico: necesita que la llamada telefónica se haga efectiva inmediatamente. Recuerda la jornada en que conoció a <u>Pablo</u> , en la cual un <u>Mago</u> le leyó el

¹¹ Las duraciones temporales son provistas por el propio compositor en la reducción de ensayo.

<u>Número</u>	<u>Características</u>
	destino. También se le hace presente el sonido de la voz del <u>Animador</u> del Parque de diversiones. Esta remembranza permite pasar la acción de lo real a lo alucinatorio.
<p>Subescena:</p> <p>Parque de diversiones</p> <p>7- Parque de diversiones (1 m.)</p> <p>8- Concierto de la banda (1m. 15 s.)</p> <p>9- El Anunciador (40 s.)</p> <p>10- Los Magos (1 m.)</p> <p>11- El Anunciador recoge sus bártulos (40 s.)</p> <p>12- Galop por la banda (30 s.)</p> <p>13- Pablo y Ella (1 m.)</p>	<p>En los siguientes números la acción se desplaza al decorado del Parque de diversiones. En este segmento se evoca el modo en que <u>Ella</u> y <u>Pablo</u> se conocieron. La ambientación, sus características y la ausencia total de parlamentos permiten un protagonismo mayor de la música.</p>
<p>14- Recitativo (2 m. 25 s.)</p> <p>Habitación principal</p>	<p>En este número la protagonista incrementa notablemente su estado de inquietud: al comienzo retoma la necesidad imperiosa de recibir la llamada para luego comenzar a tener dudas acerca de la actitud de <u>Pablo</u>. Rememorando la noche previa en su compañía, se pregunta si existió alguna situación áspera entre ambos. Este <i>recitativo</i> permite dirigir parte de la acción al decorado del Puerto en un nuevo estado de alucinación.</p>
<p>Subescena: Puerto</p> <p>Habitación principal</p> <p>15- Puerto (3 m. 30 s.)</p>	<p>Aquí interviene declamando la <u>Doble</u> de la protagonista, aportando más desasosiego y confusión. La sirena de un barco interrumpe varias veces la acción simultánea que ocurre entre la habitación principal (<u>Ella</u>) y el Puerto (<u>Doble</u> y <u>Pablo</u>). La <u>Doble</u> –durante la caminata– entona una breve vocalización, que remeda una canción cómplice con <u>Pablo</u>.</p> <p>El discurso alternativo entre ambas es desordenado: va desde el deseo de huir con su amante en uno de los barcos al incremento de la duda acerca de la correspondencia de su amor.</p>

<u>Número</u>	<u>Características</u>
	<p><u>Pablo</u> acompaña el paseo por el Puerto de un modo relativamente neutro, a excepción del momento final en que besa a la <u>Doble</u> y compensa toda la oscuridad del discurso anterior. <u>Ella</u>, luego de este momento de éxtasis se dirige al balcón y transponiendo la cortina deja la escena momentáneamente vacía.</p>
<p>16- Recitativo (1 m. 20 s.) Habitación principal</p>	<p>Regresa del balcón. Nuevamente se exaspera con la ausencia de la llamada. Sin embargo, pide disculpas ya que siente la tentación rondándole en razón de su soledad. Este sentimiento de culpa tiende a excusar la actitud de <u>Pablo</u>.</p>
<p>17- Ella y el espejo (1 m. 40 s.)</p>	<p>Aquí la Voz del Espejo (<u>Doble</u>) intenta convencerla que todo es una elucubración infundada y que ambos son amantes verdaderos.</p>
<p>18- Recitativo (1 m. 45 s.)</p>	<p>Es un número crucial porque si bien repite el esquema de incremento de la ansiedad en la protagonista, aparece en su recuerdo la presencia de la <u>Muchacha</u> que ambos habían visto en la Boite y que <u>Pablo</u> había señalado como una antigua amiga. El número cierra con la desesperación total de <u>Ella</u> por la llamada.</p>
<p>Subescena: Boite</p> <p>19- Vals lento (1 m 5 s.) 19a- Improvisación (piano solo) (25 s.) 20- Tango (1 m 16 s.)</p>	<p>A través de la acción de este segmento, se muestra el momento en que <u>Pablo</u> se topa con la <u>Muchacha</u> en la Boite. <u>Ella</u> –que comienza el cuadro con un estado de pleno enamoramiento– advierte ciertos comportamientos incómodos en ambos. La ambientación –con parejas bailando y sin texto– es una buena excusa para ofrecer un momento musical notable.</p> <p>Música instrumental.</p> <p>Se trata de un breve segmento instrumental en el que el piano ofrece un postludio al Vals lento, obrando de enlace a la próxima pieza.</p> <p>Música instrumental.</p>

<u>Número</u>	<u>Características</u>
20a- Improvisación (piano solo) (32 s.) 21- Blue (1 m.)	Se trata de un breve segmento instrumental en el que el piano ofrece un postludio al Tango, obrando de enlace a la próxima pieza. Música instrumental.
22- Recitativo (1 m. 30 s.) Habitación principal	Continúa el proceso de afirmación y duda. Presencia de la <u>Muchacha</u> en el discurso.
23- Recitativo (1m. 45 s.)	Es un momento dramático sumamente especial: los textos son mucho más largos y aparecen subrayados por la ausencia de música incidental. La orquesta actúa de manera antifonal brindando una respuesta musical en textura de coral a cada tirada discursiva.
24- Recitativo (1 m. 30 s.)	Lo anímico en el personaje principal continúa oscilante.
25- Ella y el espejo (1 m.)	Aquí entra nuevamente en diálogo con la Voz del Espejo y es donde llega a la conclusión de que “la muerte aún el amor enardecido”.
26- Recitativo (50 s.) 27- Final: Recitativo (2 m. 50 s.) Habitación principal Habitación y corredor de Pablo	En estos números finales, <u>Ella</u> justifica su proceder como auténtica amante; de algún modo “perdona” a <u>Pablo</u> y finalmente se suicida arrojándose por el balcón. En ese momento –y luego de la salida intempestiva de la <u>Muchacha</u> – <u>Pablo</u> , casi desfalleciente, consigue acercarse al teléfono del corredor de su pieza, disca y hace sonar la campanilla –representada en la orquestación por un triángulo en trémolo– en once oportunidades, al tiempo que el telón cae con lentitud.

› ***A modo de cierre***

A través de esta aproximación interdisciplinaria se han conseguido abordar algunos aspectos transversales a la recuperación del *score* o partitura general del monodrama de José María Castro con libreto de Jorge de Obieta. Junto con el trabajo técnico-musicológico de edición crítica antes realizado, este aporte completa el estudio minucioso de los aspectos teatrales, permitiendo cumplir con la motivación principal de nuestro trabajo: la reconstrucción completa de la obra, en toda su magnitud, que permita estudiar la música de Castro desde un punto de vista técnico-estilístico en una composición significativa de su catálogo. Adicionalmente, se espera que la indagación de aspectos asociados a las circunstancias del estreno, el desarrollo argumental y la acción de los personajes dentro de la disposición escénica –del modo en que fueron concebidos originalmente– resulte atractiva e interesante como fuente de sugestión aún mayor para una puesta en valor performática de *La otra voz* en un futuro próximo.

Bibliografía

- Ceñal, N. (1986). "José María Castro (1892-1964)". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 7, pp. 75-94, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- Martínez, P.D. (2019). "*Tres Líricas para canto y piano* (1940), de José María Castro". En Corrado, O. (comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 77-117.
- Mondolo, A.M. (2001). "José María Castro. *La otra voz*". En línea <http://www.musicaclassicaargentina.com/operas/castrojmLaotravoz.htm> (Consulta: 26-05-2020).
- Obieta (de), A. (2013). *Papeles de Buenos Aires. Edición facsimilar*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.
- Plate, L. (2010). "Base de datos Óperas en el Teatro Colón". En línea <http://operas-colon.com.ar/aaaa.html> (Consulta: 23-05-2020).
- Revista *Ricordiana* (1954). Septiembre-octubre.
- Scarabino, G. (2000). *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, EDUCA.
- Suárez Urtubey, P. (1995). "La creación musical en la generación del 90". En AAVV, *Historia general del arte en la Argentina*, Vol. VII. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 57-115.

Fuentes primarias y archivos

- 1.- Partes de orquesta de *La otra voz* (Editorial Barry, Buenos Aires).
- 2.- Libreto de *La otra voz* (Editorial Barry, Buenos Aires).
- 3.- Reducción de ensayo de la partitura (Archivo Familiar).
- 4.- Monólogo (Archivo Familiar).