

CUADERNOS DE ANÁLISIS Y DEBATE SOBRE MÚSICAS LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Publicación temática anual

Año I – Número 1

Buenos Aires, 2018

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de
Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

ISSN 2618-4583



**Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas
Latinoamericanas Contemporáneas
Publicación temática anual**

Año I – Número 1
Buenos Aires, 2018

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes
y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas es una publicación temática anual coeditada por las siguientes instituciones:

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

México 564 (1097) Buenos Aires Argentina.

Tel: (54 11) 4361 6520

e mail: info@inmcv.gob.ar

<https://inmcv.cultura.gob.ar>

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales – Universidad Católica Argentina

Av. Alicia Moreau de Justo 1500

<http://www.iimcv.org/>

Diagramación: Violeta Juárez

Diciembre de 2018

ISSN 2618-4583

Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas
Latinoamericanas Contemporáneas

Publicación temática anual

Director

Juan Ortiz de Zarate

Editores Asociados

Camila Juárez – Pablo Cetta

Comité Científico

Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)

Mesías Maiguashca (Freiburg Musikhochschule)

Ezequiel Pazos (Universidad Católica Argentina)

SUMARIO

7 | Editorial

Artículos

- 8 | *La tercera es la vencida*, de Francisco Kröpfl y Oscar Steinberg
Pablo Cetta
- 37 | *Los Enemigos*, de Mesías Manguashca
Arleti María Molerio Rosa
- 62 | *Uqbar*, de Jorge Horst
Pablo Cetta
- 81 | *Diario de un Proceso*, de Juan Ortiz de Zarate
Diana Fernández Calvo
- 110 | *O perigo da arte*, de Tim Rescala
Pablo Cetta

EDITORIAL

El objetivo de esta publicación consiste en propiciar un espacio de reflexión crítica de gran llegada al público interesado, desde un lugar y enunciación propios. Una publicación que aspire por un lado a construir creativamente ideas y pensamientos, incluso contrapuestos, sobre la música contemporánea, y por el otro, que sea rigurosa y convoque a los más destacados investigadores tanto locales como latinoamericanos, así como también a especialistas internacionales sobre las músicas latinoamericanas académicas de la actualidad.

Esta publicación busca desarrollar el pensamiento crítico desde América Latina acerca de la música tanto para los musicólogos y compositores como así también para los intérpretes, músicos, *performers*, bailarines, directores y el público en general.

Su propósito es contribuir a la construcción de una historia del fenómeno musical como un área de estudio conceptual partiendo de presupuestos analíticos y musicológicos, y abarcando marcos semióticos y epistemológicos, entre otros. La producción simbólica de Argentina y Latinoamérica a través de sus grandes líneas de pensamiento, tomando en cuenta no sólo las piezas musicales más paradigmáticas de fines del siglo XX y XXI, sino también, las líneas estéticas que atraviesan la historia moderna de nuestros países.

Los *Cuadernos*... aspiran a desarrollar una perspectiva múltiple, enfocada tanto desde el punto de vista del debate historiográfico del campo musical, como desde el aspecto estructural de las obras, como así también desde las nuevas perspectivas de estudio sobre el sonido como materialidad histórica.

Repensar las condiciones que definen el surgimiento de un objeto simbólico implica también involucrar su dimensión política, y permite pensar el sonido cargado de sentido en la actualidad. En palabras de Umberto Eco, concebir el fenómeno musical como una unidad cultural inserta en un campo semántico que cobra sentido dentro de un determinado sistema; en nuestro caso: las sociedades latinoamericanas.

La variedad de visiones de esta publicación queda garantizada por el hecho de que se producirá en el marco de un proyecto de coedición entre dos instituciones de variada *expertise* académica que garantizarán un diálogo fecundo, estas son: el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA).

A partir del número segundo de la revista está previsto que se agreguen al equipo editorial dos instituciones de variada procedencia geográfica, estas son las siguientes instituciones: la Escuela Universitaria de Artes de la Universidad Nacional de Quilmes y la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

El Director

La tercera es la vencida de Francisco Kröpfl y Oscar Steimberg

Pablo Cetta*

Resumen

La tercera es la vencida es un “divertimento escénico”, o “parodia seria” del género operístico según lo definen el compositor, Francisco Kröpfl y el autor del texto, el escritor y semiólogo Oscar Steimberg. Basada en el cuento popular italiano *El niño en la bolsa*, recopilado por Italo Calvino, fue estrenado en el marco del Primer Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea, el 4 de septiembre de 2011, en la Sala Carlos Guastavino del Centro Nacional de la Música. La obra se divide en tres grandes secciones: la presentación de los personajes, un desarrollo -con formato de film mudo- y un final feliz. El número tres cobra una especial significación, porque pone de manifiesto la estructura tripartita del cuento, los personajes que la habitan y los procedimientos organizativos que la sostienen. El carácter expresionista de la música concuerda con la abstracción propia de los cuentos populares. Y a la vez, el relato se amolda perfectamente al lenguaje musical del compositor, pues como es sabido, es privilegio del cuento popular el adaptarse a la interpretación de una determinada época.

Palabras clave: Ópera de cámara, Cuento popular, Calvino

Abstract

La tercera es la vencida is a kind of “stage divertissement”, or “earnest parody” of opera genre, as defined by the composer Francisco Kröpfl, and text author, the writer and semiologist Oscar Steimberg. Based on the Italian popular tale named *El niño en la bolsa*, compiled by Italo Calvino, this work was premiered in the context of Primer Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea, on September 4th 2011, at Carlos Guastavino Auditorium of Centro Nacional de la Música. The piece is divided into three large sections: the characters presentation, a development –which resembles a silent movie-, and a happy ending. Number three becomes especially significant, since it shows the tripartite structure of the tale, the number of characters and the compositional procedures used in this work. The expressionist atmosphere of music perfectly matches the tale abstraction. Besides, the story fits with the composer’s music style perfectly well, as it is well-known that popular tales easily adapt to different times or interpretations.

Keywords: Music Theatre, Popular tale, Calvino

* Licenciado en Música y Doctor, especialidad Composición, por la Universidad Católica Argentina. Es Director del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” y Director del Doctorado en Música de la FACM-UCA.

Francisco Kröpfl, de origen húngaro y argentino por opción, nació en 1931. Compuso obras de cámara y orquesta, y es pionero de la música electroacústica a nivel mundial.

En 1958 fundó el Estudio de Fonología Musical en la Universidad de Buenos Aires, y entre 1967 y 1971 se desempeñó como Director del Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Posteriormente, dirigió el Departamento de Música Contemporánea del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología, entre 1972 y 1976. Desde 1982 hasta 2006 fue Jefe del Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires -hoy Centro Cultural Recoleta- sede del Laboratorio de Investigación y Producción Musical, uno de los de mayor trayectoria en Latinoamérica.

En 1977 obtuvo la Beca Guggenheim. En Argentina fue distinguido con el Premio Municipal, el Premio Nacional y en 2012 recibió el Premio a la Trayectoria, que le otorgó la Academia Nacional de Bellas Artes.

Fue Miembro de la *Académie Internationale de Musique Electroacoustique* de Bourges, junto a Charles Dodge, Sten Hanson y Gerald Bennet, entre otros compositores. Fue Presidente de la Federación Argentina de Música Electroacústica, miembro del Directorio de la Confederación Internacional de Música Electroacústica y Director Musical de la Agrupación Nueva Música.

A partir de la década de 1930 comienza a manifestarse en nuestro país un marcado interés por la música de vanguardia producida en el exterior. Quien inspira una fuerte curiosidad en los círculos intelectuales y en las nuevas generaciones de músicos argentinos es Juan Carlos Paz, difundiendo las obras de la Segunda Escuela de Viena, como así también la música del francés Edgar Varèse, y de los norteamericanos Cowell y Ives.

Francisco Kröpfl, siendo muy joven, dedica la mayor parte de su tiempo al estudio del piano y a la interpretación de jazz. Por ese entonces, asiste a una charla dada por Paz y tiene allí la oportunidad de escuchar fragmentos del *Concertino para piano y orquesta* (1924) de Arthur Honneger, la *Sinfonía de los Salmos* (1930) de Stravinsky, la *Orestíada* (1924) de Darius Milhaud y el *Preludio a Cristóbal Colón* (1922), obra microtonal de Julián Carrillo.

Si bien quedó impresionado por estas obras, llamó intensamente su atención la audición de dos de los melodramas del *Pierrot Lunaire* de Schönberg, *La luna enferma* y *Noche*. Aún pasados muchos años, Kröpfl describe ese momento con emoción: "Sentí un nudo en el estómago y en ese momento algo cambió dentro de mí. Mi conocimiento sobre la música contemporánea llegaba hasta *La consagración de la Primavera*, y esto resultaba una verdadera e increíble revelación".¹

Luego de presenciar esta charla pidió a Juan Carlos Paz que le dictara clases

1 Conversación con el autor, el 10 de marzo de 2014, en su departamento de la Av. Santa Fe, Buenos Aires.

de composición. Al poco tiempo, portando sus piezas en el estilo de George Gershwin, se presentó al maestro en su casa de la calle Rincón, quien lo recibió al compás de su versión de *Die Kunst der Fuge*. A partir de allí se tornaron habituales la copia de partituras, como se acostumbraba entonces, la práctica de la armonía siguiendo a Koechlin, y los ejercicios de contrapunto en estilo.

Paz analizaba un amplio repertorio frente a sus discípulos, dando a conocer las producciones de Schönberg, Berg, Webern y Varèse, entre otros. Como complemento del dictado de clases, realizaba reuniones los sábados para sus alumnos. A estos encuentros asistían, entre otros, Nelly Moretto y Carlos Rauch, y dedicaban la tarde a la audición de grabaciones de su enorme colección de discos de 78 r.p.m. De estas reuniones, recuerda Francisco Kröpfl la escucha de un original registro de los *Lieder* op. 2 de Alban Berg, orquestados por René Leibowitz.

Posteriormente, en 1950, Kröpfl ingresa a la Agrupación Nueva Música -fundada por Paz en 1937, que contaba entre sus primeros miembros con Esteban Eitler y Daniel Devoto- interpretando en concierto el *Ludus Tonalis* (1942) de Paul Hindemith. Tiempo después, presenta un cuarteto en estilo weberniano que si bien recibe elogios del mismo Leibowitz -a través de correspondencia entre ambos- es cuestionado por su maestro, por considerar que en su etapa de aprendizaje debía tomar como modelo la música de Schönberg antes que ninguna otra. Esa actitud de Paz -según relata Kröpfl- lo lleva a abandonar posteriormente sus clases, y a tomar distancia con la Agrupación durante un tiempo. Si bien la relación maestro-discípulo persistiría por siempre, las clases duraron sólo hasta 1953.

Francisco Kröpfl, gracias al círculo de artistas que Paz frecuentaba, comienza a establecer relaciones con los pintores concretos, entre ellos el arquitecto Miguel Ocampo. Junto al ingeniero y músico Zoltan Daniel y Raúl Gustavo Aguirre, integrante del grupo Poesía Buenos Aires, deciden abrir en 1952 una galería de arte que llevaría por nombre Krayd, y que sería una de las pocas dedicada a la exposición de obras abstractas en Buenos Aires. Si bien Aguirre prefirió luego no formar parte del proyecto, la inicial de su apellido permaneció en el nombre de esta empresa.

En esta galería tuvieron lugar las dos charlas dadas por Pierre Boulez en su visita a Buenos Aires, en momentos en que se hallaba de gira con la compañía del actor y director Jean Louis Barrault, en 1954.

Boulez se alojaba en el Hotel Claridge, situado próximo a Krayd, lo cual le dio a Kröpfl la posibilidad de compartir con él frugales desayunos e intensas conversaciones sobre música. En esos encuentros tomó contacto directo con las ideas del compositor francés, particularmente con la de multiplicación de complejos armónicos, técnica que utilizaba en ese momento en *Le marteau sans maître* (1953-4) como proyección del serialismo.

A partir de estos encuentros, y de las enseñanzas de su maestro, Kröpfl comienza a transitar un período caracterizado por un pensamiento musical estricto. Demuestra un especial interés por la integración formal de las dimensiones del sonido y de la música, en la cual todos los parámetros debían ordenarse de acuerdo

a un mismo principio, y establecer una suerte de “forma orgánica”. Las proporciones -siguiendo también las ideas de Karlheinz Stockhausen- debían partir de la organización de las alturas y proyectarse sobre la forma misma de la obra. Estos modos de pensar la música no sólo resultarían aplicables a sus composiciones instrumentales, sino que lo acercarían más tarde a la complejidad organizativa de la música electrónica de ese entonces.

Boulez, además de las charlas, brindó a Francisco Kröpfl publicaciones recientes² de los diseñadores del equipamiento del *Studio für Elektronische Musik* de la WDR de Colonia, lo cual no sólo aumentó su deseo de componer con esos medios, sino que le permitió tomar conciencia de la necesidad de vincularse con técnicos que pudieran emprender el desarrollo de los dispositivos necesarios para la creación.

Esa mirada fija hacia el viejo mundo partía de la necesidad de incorporar las nuevas tendencias para aprehenderlas, reelaborarlas, y a partir de allí intentar lograr una identidad u originalidad propias. Esta postura de Paz, compartida por Kröpfl, es reafirmada por este último en el siguiente texto:

Juan Carlos Paz comenzó a fines de la década del 20 a introducir nuevas corrientes musicales europeas. Paz comprendía, y así lo manifestaba, que esas corrientes expresaban un estado actual del espíritu y por lo tanto nos concernía a todos en tanto contemporáneos, con un sustrato cultural similar. Que por sobre toda otra circunstancia y más allá de las fronteras, esos aportes eran patrimonio de todos. Hay modos dependientes y modos autónomos y originales de incorporar lo nuevo. Es casi banal decir que ello depende de la actitud que se adopte frente a un aporte.³

Y más adelante agrega:

Haciendo un somero inventario de las corrientes musicales que entre los años 30 y 60 Paz dio a conocer, nos encontramos frente a una aparente heterogeneidad y hasta con una disparidad de orientaciones [...] Pero ya por entonces, Paz observaba que por debajo de esta variedad desconcertante se constituía una unidad; los rasgos comunes que señalaban lo esencial de una nueva sensibilidad: el sentido de síntesis, la anti-retórica, una inclinación por la asimetría, un interés marcado por el fenómeno sonoro, la preocupación por una forma viva y por lo tanto única para cada experiencia musical.

Estos aspectos sustanciales, comunes a estilos diversos en el curso de los últimos 70 años, están presentes en lo mejor de nuestra música, independientemente de divergencias de superficie, ¿y por qué no? con rasgos propios. Bastará simplemente prestar atención y reconocer las diferencias.⁴

2 Publicaciones del laboratorio de la WDR, dirigidas por Herbert Eimert.

3 Kröpfl, Francisco. 1984. *Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*. Córdoba. 27 al 31 de agosto de 1984, p. 63.

4 *Ibidem*, p. 64.

Su interés por la música electrónica lo lleva a experimentar con osciladores de audio sinusoidales, corte de cintas magnetofónicas, y a la realización de breves sonomontajes. Pero recién en 1958 encuentra la posibilidad de acceder a un equipamiento acorde a sus necesidades -osciladores, filtros y analizadores de espectro- en el laboratorio de acústica de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

Por 1957, Rodolfo Alonso se desempeñaba en la Secretaría de Extensión de la UBA, y ofrece a Kröpfl la posibilidad de crear un centro de producción de música electrónica, que a la vez prestara algún tipo de servicio a otras dependencias de la Universidad. Luego de recorrer sin éxito los claustros de la Facultad de Ingeniería, las autoridades del Rectorado y de la Facultad de Arquitectura le dan la oportunidad de contar con el laboratorio de mediciones acústicas de esa unidad académica. Al año siguiente, y en presencia del entonces Rector de la UBA, se funda el Estudio de Fonología Musical, primer laboratorio institucional de Latinoamérica.

Su interés por el control exhaustivo de los parámetros del sonido, y la necesidad de contar con un equipamiento acorde a sus necesidades expresivas, lo lleva a vincularse con Fausto Maranca, con quien desarrolla nuevos dispositivos para ese laboratorio. Entre ellos, un sistema formado por foto-resistores y tiras de cartón de diecinueve centímetros de ancho, que servían para generar cinco envolventes dinámicas simultáneas en osciladores de audio, en sincronismo con los grabadores a cinta. Posteriormente, con la colaboración de Jorge Agrest y Jorge Menyhart crean para el Estudio el primer sintetizador controlado por tensión de la región.⁵

En ese laboratorio Kröpfl produce *Ejercicio de texturas* y *Ejercicio con impulsos*, ambos en 1959, *Música para tres percussionistas y sonidos electrónicos* (1963) y *Diálogos I* (1964-5). Para la realización de esta última, parte de impulsos filtrados que luego ingresa en una cámara de reverberación de 10 segundos; al unir una copia de la grabación retrogradada con la original, genera husos que sirven de materiales para la pieza, utilizando de este modo una técnica similar a la empleada por Stockhausen en la composición del *Studie II* (1954). Posteriormente en el Estudio crea *Diálogos II* (1964); *Diálogos III*, *Mutación I*, la música para el audiovisual *En el reino helado de Flash Gordon* de 1968, y finalmente *Música para sintetizador* (1970).

Durante el mismo año de fundación del Estudio de Fonología, Alberto Ginastera inicia tratativas con la Fundación Rockefeller con el propósito de crear un centro de formación musical de vanguardia. Tres años más tarde, inaugura el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), como Centro de Arte del Instituto Torcuato Di Tella.

5 Kröpfl, Francisco. 1997. "Electronic Music: From Analog Control to Computers". *Computer Music Journal*. Vol. 21 Nro.1, pp. 26-28.

Ya en 1966, Kröpfl propone a Fernando von Reichenbach para la tarea de rediseño del laboratorio de música electrónica de esa institución. Al año siguiente, Francisco Kröpfl asume la dirección del laboratorio, y Fernando von Reichenbach la Jefatura Técnica del Instituto.

Tras el penoso cierre del CLAEM a comienzos de los setenta, y gracias a un acuerdo con la Municipalidad de Buenos Aires, se crea el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT). Allí Kröpfl compone *Tónicas y giros* (1973).

A principios de la década de 1980, algunos miembros del Estudio de Fonología y del CLAEM confluyen en el recientemente creado Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) del actual Centro Cultural Recoleta. El LIPM fue lugar de realización de un centenar de obras electroacústicas y mixtas. Bajo la dirección de Francisco Kröpfl se desarrolló, entre 1990 y 1995, un importante proyecto de intercambio con las universidades de California en San Diego y Stanford -financiado por la Fundación Rockefeller- que fomentó un notable avance de la música por computadoras en nuestro país.⁶

En este laboratorio Kröpfl compuso *Mutación II* (1985, su primera obra realizada con técnicas digitales), *Metrópolis Buenos Aires* (1989), *Cronique* (1990), *Relato* (1991) basada en *El espejo y la máscara*, de Jorge Luis Borges, *Lorca, tres poemas* (1991), *Percussion Music* (1992), *Música interactiva* (1992), *Música para percusión II* (1992), *Relato* -en dos versiones- (1992-3), *El pájaro (in memoriam)* (1995), *Vientos* (1996), *Al Sur* (1997) y *El regreso* (2000). Estas tres últimas, conforman una trilogía referida a la cultura mapuche. Si bien cada una de estas piezas presenta características bien diferenciadas, comparten el mismo material: una pieza ritual, grabada por Flora Yunguerman. En ellas, las vocales forman acordes, dispuestos coralmente, y las consonantes contribuyen a la elaboración de timbres percusivos, empleados en la construcción de polirritmias. La referencialidad es destacada por ciertas transformaciones, como la versión susurrada de la canción original que, dilatada en el tiempo, representa un sentimiento ancestral de angustia,⁷ o el empleo de vocales transformadas como evocación del viento.

Entre las obras realizadas en el LIPM y finalizadas en otros laboratorios cuenta con *Orillas* (1988) -basada en un texto de Rodolfo Alonso, grabado por Lucía Maranca- en coproducción con el Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, y *Cuenca, presagio de pájaros* (1988), en coproducción con el Conservatorio de Cuenca, España.

6 Este proyecto de intercambio -del cual formé parte en 1992- produjo la creación de diversas obras, y la visita a nuestro país de Roger Reynolds, John Chowning, Richard Moore y Chris Chafe, entre otros. Sirvió, además, para la adquisición de las entonces revolucionarias computadoras NeXT, que ejecutaban compiladores acústicos y lenguajes de composición y síntesis sonora, realizados en el CRCA de San Diego y en el CCRMA de Stanford.

7 Schüler, Nico. 2003. "Música Electroacústica 1988-2000 by Francisco Kröpfl". *Computer Music Journal*. Vol. 27, Nro. 3, p. 102.

Kröpfl dedicó gran parte de su tiempo a la enseñanza del análisis y la composición musical. Para sus clases de composición solía proponer a sus alumnos la realización de ejercicios de creación a partir de un repertorio dado de eventos o acciones breves, utilizado como reemplazo de los motivos de la música tradicional. Se trata de un método compositivo que parte de materiales y acciones básicas predefinidas, que al ser combinadas determinan estructuras de mayor o menor grado de complejidad. La alternancia de esas estructuras establece la forma definitiva de la pieza.

Los materiales así planteados se dividen en tres grupos: unidades de altura, unidades de tiempo y ornamentos. Las unidades de altura pueden ser puntuales (una nota sola, o un acorde) o globales (una banda cromática o *cluster*). Las unidades de tiempo, por otra parte, también pueden ser puntuales (uno o más valores de cierta duración) o globales (*acciacatura* suelta o independiente, y *acciacatura* dependiente, o sea unida al principio o al final de una nota larga o de un evento cualquiera). Por último, el grupo de los ornamentos está comprendido por dobles y triples articulaciones, mordentes, trinos, trémolos, arpegios y bandas desplegadas (*clusters* arpegiados).

La combinación de todos estos elementos va conformando estructuras, caracterizadas por el tipo de comportamiento de esos materiales en el espacio sonoro. La disposición de los eventos en el registro y en el tiempo podría, por ejemplo, ser melódica y muy ornamentada, o tal vez acórdica, o basada en enmascaramientos y resonancias, etc.

La escritura de estos ejercicios se realizaba en notación proporcional,⁸ lo cual agiliza la transcripción de las ideas al papel y genera a la vez, cierta variabilidad en la interpretación al volver más flexible el tiempo musical.

A fin de probar su método de enseñanza escribe la obra para piano *Música '66*.⁹ En esta pieza el tratamiento de la altura no es organizado serialmente sino a partir de conjuntos de grados cromáticos (grupos de notas tomadas de la escala de doce sonidos), vinculados por una interválica común -distancias entre esos sonidos. Como es sabido, se trata de un procedimiento muy utilizado en la música no tonal, particularmente en el período denominado "atonalismo libre", desarrollado por Arnold Schönberg y sus discípulos a principios del siglo XX.

8 En la notación proporcional la duración de cada evento no se establece a través de una figura -negra, corchea, etc.- sino en proporción con la longitud del segmento que ocupa en la partitura.

9 La partitura fue publicada por Ricordi Americana S.A.E.C. en 1990.

Estos conjuntos, agrupados de a dos, de a tres, de a cuatro, hasta llegar al total cromático, fueron estudiados y sistematizados por Allen Forte¹⁰ y conforman actualmente una herramienta eficaz de análisis de la altura, de aplicación en la música no tonal.

Kröpfl, al igual que los compositores de la Segunda Escuela de Viena, da preferencia a las agrupaciones de tres grados cromáticos, y denomina a esos conjuntos “micromodos”. El nombre dado resulta pertinente pues, mediante el uso reiterado de alguno de ellos se establece un “color” o timbre global particular y reconocible, dado por los intervalos que lo conforman. Algo similar a lo que ocurre al utilizar escalas diferentes en la música tonal-modal, donde la distribución de tonos y semitonos, sumada a factores de recurrencia, determina un carácter y una sonoridad distintiva.

A modo de ejemplo, el micromodo “menor tres” (3-3, según Forte) está formado por tres grados cuyos intervalos son segunda menor, tercera menor y tercera mayor. Los conjuntos integrados por las notas *mi*, *fa* y *la bemol*, o las notas *fa*, *re* y *sol bemol* cumplen con esa condición.

La selección arbitraria de tres grados distintos del total cromático siempre forma parte de alguno de los doce micromodos posibles, caracterizados por los intervalos del conjunto elegido. Además, cada combinación es reducible -por transposición, inversión o permutación de sus elementos- a una forma básica en ámbito estrecho que comienza con la nota *do*, y a la que Forte denomina “forma prima” (*do*, *do#* y *mi*, por ejemplo, es la forma prima del menor tres). El nombre de los primeros 9 micromodos proviene de la clasificación del intervalo de segunda que caracteriza a las notas iniciales de la forma prima. La tabla del ejemplo 1 ilustra los doce casos.

Micromodo	Según Forte	Forma prima
Menor 1	3-1	do - do# - re
Menor 2	3-2	do - do# - re#
Menor 3	3-3	do - do# - mi
Menor 4	3-4	do - do# - fa
Menor 5	3-5	do - do# - fa#
Mayor 1	3-6	do - re - mi
Mayor 2	3-7	do - re - fa
Mayor 3	3-8	do - re - fa#

Mayor 4	3-9	do - re - sol
Acorde disminuido	3-10	do - mib - solb
Acorde menor-mayor	3-11	do - mib - sol
Acorde aumentado	3-12	do - mi - sol#

Ejemplo 1. Micromodos

El ejemplo 2 muestra un fragmento de la estructura *F* de *Música '66*, que oficia de sector lento intermedio, desde la percepción de la forma. Se observan allí alturas puntuales resonantes, por un lado, y *acciacaturas* dependientes e independientes por el otro.

Las alturas resonantes se vinculan por registro. En el primer sistema se observa un grupo de tres notas en el agudo (*mib*, *sol* y *fa#*) y otro en el grave (*fa#*, *sib* y *la*), y ambos presentan una estructura 3-3.

Los adornos y giros rápidos, por otra parte, cambian de estructura según su ubicación. En el registro medio las notas forman conjuntos 3-3, mientras que en el agudo se presentan grupos 3-5.

Se observa, además, que las primeras cuatro notas del primer sistema integran un conjunto 4-9. Éste tiene la particularidad de contener cuatro subconjuntos iguales de tres notas, del tipo 3-5.

En el segundo sistema las notas resonantes presentan una simetría en el agudo -junto al *do#* grave- mientras que los bajos se agrupan por registro. En los dos casos se presenta un cambio de color interválico, pues el compositor recurre al conjunto 3-8. Las notas rápidas, por otra parte, se organizan en torno a grupos 3-3, 3-5 y 3-8.

Tranquilo siempre *pp*

* el 4-9 tiene 4 subgrupos iguales de 3
Son todos 3-5

16

16

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "Tranquilo siempre" by Francisco Kröpfel. The notation is complex, featuring multiple staves with various rhythmic and melodic patterns. Annotations in boxes and circles identify specific rhythmic groupings: "3-5" (triplets of eighth notes), "3-3" (triplets of quarter notes), "3-8" (triplets of eighth notes), and "4-9*" (a group of nine notes divided into four groups of three). A note at the bottom left indicates the starting measure is 16. The piece is marked "Tranquilo siempre" and "pp" (pianissimo). A footnote explains that the "4-9*" grouping consists of four equal subgroups of 3, all of which are "3-5" groupings.

Ejemplo 2. Fragmento de *Música '66*, de Francisco Kröpfel

En obras posteriores, si bien nunca abandona la organización de la altura en términos de micromodos, emplea combinaciones de hexacordios que, al considerarlos de a pares, dan por resultado el total cromático o un número menor de grados distintos. Elegido un hexacordio, la construcción del siguiente depende del nivel de variedad cromática que desee obtener en el pasaje a diseñar, lo cual está regulado, obviamente, por la cantidad de sonidos en común entre ambos.

Los principios de combinación hexacordal provienen de la música dodecafónica. Al emplear esta técnica, la utilización cíclica de la serie garantiza la distribución de los doce grados de la escala cromática con igual frecuencia, al menos en un fragmento musical monódico. Sin embargo, al combinar dos o más modos de la serie en una textura contrapuntística se plantean problemas de distribución, debido a que en la mayoría de los casos se generan repeticiones de grados, que llevan a la formación de ejes de recurrencia no deseados. Schönberg, el creador de la técnica dodecafónica, advierte esta dificultad y halla un principio de solución a este problema compositivo:

De la serie básica se derivan automáticamente tres series adicionales: 1) la inversión; 2) la retrogradación; 3) la inversión retrógrada [...] Posteriormente, en especial en obras de mayor amplitud, cambié mi idea original cuando fue necesario, con el fin de observar las siguientes condiciones: la inversión de las primeras seis notas a una quinta inferior, el antecedente, no produciría la repetición de ninguna de ellas, sino que introduciría las otras seis notas de la escala cromática que hasta el momento no se habían incluido. De este modo, el consecuente de la serie básica -sonidos 7 al 12- comprende las notas de esta inversión, pero en distinto orden, claro está.¹¹

En una composición a dos voces, por ejemplo, la solución consiste en hallar un operador de transformación de la serie (por transposición, inversión y/o retrogradación) que, aplicado sobre el primer hexacordio, genere las mismas notas contenidas en el segundo. De este modo, al superponer la serie original con la transformada, se obtiene el total cromático dos veces consecutivas, con una distribución uniforme de todos los grados. Por mera observación se desprende que la transformación más obvia que produce estos resultados es la superposición de una serie con su retrogradación.

Las implicancias teóricas del descubrimiento de Schönberg aparecen posteriormente en los escritos de Milton Babbitt,¹² quien da el nombre de combinatoriedad¹³ al procedimiento, y lo emplea en sus composiciones.¹⁴

Kröpfl clasifica a las formas primas de los hexacordios de acuerdo a los intervalos entre sus notas consecutivas, designándolas con una letra mayúscula,

11 Schönberg, Arnold. 1963. *El estilo y la idea*. Editorial Taurus, p. 142.

12 Babbitt, Milton. 1961. "Set Structure as a Compositional Determinant". *Journal of Music Theory*, Vol. 5, Nro. 2. Duke University Press, pp. 72-94, entre otros escritos.

13 Para ampliar información sobre combinatoriedad y matrices combinatorias ver Cetta, Pablo y Oscar Pablo Di Liscia 2009. *Elementos de Contrapunto Atonal*. Buenos Aires. EDUCA.

14 En *Three Compositions for Piano 1947*, por ejemplo, que puede ser considerada como la primera experiencia del serialismo integral, escrita incluso antes que *Modos de valores e intensidades* de Messiaen.

según la distancia entre la primera y la última nota de cada una de ellas. De este modo, distingue seis tipos -determinados por el intervalo que las contiene- que parten de la cuarta justa y llegan a la séptima menor.

El primer tipo (A) consta de un único hexacordio formado por las primeras seis notas de la escala cromática. El contenido interválico lineal está dado por el vector 11111, es decir, las notas en orden sucesivo se encuentran a distancia de semitono, y la distancia entre las notas extremas es de cuarta justa.

El segundo tipo (B) también posee un único hexacordio cuyo vector es 11112, lo cual indica, comparándolo con el anterior, que la última nota se encuentra a distancia de tono, y que su ámbito es de cuarta aumentada.

El tercer tipo (C) posee tres variantes comprendidas en una quinta justa; el cuarto tipo (D) tiene siete; el quinto tipo (E) consta de nueve hexacordios y el último (F) tiene uno solo, en un ámbito de séptima menor.

En la tabla siguiente se observa en detalle la clasificación anterior (ver ejemplo 3). La primera columna corresponde al ámbito, la segunda al tipo de hexacordio, la tercera a la denominación y la cuarta al contenido interválico entre notas consecutivas. Luego del hexacordio, se creyó conveniente agregar el nombre del conjunto en la denominación de Allen Forte y la totalidad de los operadores que producen la combinatoriedad en cada caso.¹⁵ El ordenamiento que el compositor realiza, a diferencia de otras catalogaciones existentes, sigue un criterio modal.

Ámbito	Tipo	Denominación	Int. mel.	PCS	Operadores de combinatoriedad
4J	A (1)	A1	11111	6-1	T6 - T11I
4+	B (1)	B1	11112	6-2	T11I
5J	C (3)	C1	11122	6-9	T11I
		C1'	21112	6-8	T6 - T1I
		C2	11131	6-5	T11I
6m	D (7)	D1	11222	6-22	T11I
		D2	22112	6-21	T11I
		D3	11213	6-15	T11I
		D4	12113	6-14	T6

¹⁵ Su tabla no contiene al hexacordio 6-27, que también es combinatorio, e incluye al 6-15 y 6-16 que sólo producen combinatoriedad parcial.

		D5	12311	6-18	T11I
		D6	21131	6-16	T3I
		D7	11411	6-7	T3 - T9 - T5I - T11I
6M	E (9)	E1	12222	6-34	T11I
		E2	21222	6-33	T1I
		E3	22122	6-32	T6 - T3I
		E4	12231	6-31	T7I
		E5	21321	6-30	T5I - T11I
		E6	13122	6-31	Se halla en E4
		E7	11241	6-16	Combinatoriedad parcial
		E8	12114	6-15	Combinatoriedad parcial
		E9	13131	6-20	T2 - T6 - T10 - T3I - T7I - T11I
7m	F (1)	F1	22222	6-35	T1 - T3 - T5 - T7 - T9 - T11 - T3I - T5I - T7I - T9I - T11I

Ejemplo 3. Hexacordios y combinatoriedad según Kröpfl

A partir de la práctica y la enseñanza del análisis, Kröpfl no sólo centra su atención en la organización de la altura, sino también en el estudio del ritmo, factor decisivo en la articulación del discurso musical. En este sentido, considera necesario desarrollar estrategias que permitan comprender el rol que ejercen las acentuaciones en las estructuras musicales, particularmente en ciertas obras del repertorio contemporáneo, donde la funcionalidad dada por la altura es relativa. Dado que los criterios de análisis más difundidos de la época se concentraban principalmente en la métrica -adjudicándole un rol central de distribución acentual- no resultaban útiles en tipos de música carentes de una pulsación definida.

Su estudio parte de la percepción de las jerarquías dadas por los acentos tónicos (producidos por la interválica), los acentos agógicos (referidos a las duraciones), las repeticiones de eventos, el timbre y la densidad cronométrica, entre otros factores, y tiene como objetivo el desarrollo de una metodología más adecuada, que sirva tanto para el análisis como para la composición.¹⁶

16 Kröpfl, Francisco y María del Carmen Aguilar. 1989. *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Buenos Aires. Edición del Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

Basándose en la psicología de la Gestalt, considera que la particularidad de un determinado ritmo está dada por la convergencia o divergencia que produce la simultaneidad de factores acentuales, como la métrica, la agógica o la dinámica, que lo tornan inequívoco o ambiguo en su carácter.

A fin de clasificar la diversidad de situaciones que se presentan, determina un repertorio básico de unidades acentuales –patrones de eventos fuertes y débiles asociados- a los que denomina “prototipos acentuales”, que resultan de utilidad en la descripción de situaciones rítmicas complejas.

Paralelamente, analiza las funciones resolutivas y suspensivas asociadas a los patrones rítmicos, y establece dos campos de percepción diferenciados, uno ligado a la pulsación (uniforme), y el otro al denominado ritmo libre (no uniforme) aun cuando éste se encuentre organizado sobre una base pulsada.

Un empleo sistemático de la metodología rítmica se observa en sus *Improvisaciones para flauta sola* (1983).¹⁷

En relación a su trabajo con el timbre, si bien desde un principio sus búsquedas se orientaron hacia la organización integral de la materia musical, es decir, al control conjunto de los parámetros sonoros y musicales, nunca consideró satisfactoria la posibilidad de tratar los timbres instrumentales a través de técnicas seriales.

Luego de un período de experimentación acústica y de observación de lo que ocurría en París, pero sobre todo en Colonia y en Milán -donde se encontraban Stockhausen, Berio y Maderna- se sintió atraído por las posibilidades que brindaban los medios electroacústicos, aplicados ya sea a la síntesis o al tratamiento electrónico del sonido.

En sus primeros intentos de organizar sonidos de origen acústico, a mediados de los años cincuenta, se enfrenta con la reacción que ejercen los materiales referenciales ante determinadas propuestas de organización. Tal referencialidad no se limita simplemente al reconocimiento de la fuente que los produce, sino también a la gestualidad característica en la que se desenvuelven. Según el mismo compositor expresa, “el sello de su origen constituía una barrera. Percibía una suerte de conflicto entre la naturaleza misma del material y mi intención de imponerle una estructura”.¹⁸ Por comparación, los timbres instrumentales le resultaban dóciles, en tanto se adaptaban perfectamente a sus planes formales.

A partir de ello, plantea una situación contraria, es decir, la imposición de estructuras referenciales a materiales abstractos. En *Diálogos II* (1964) experimenta el uso de sonidos puros a intervalos de tercera, formando acordes menores y de

17 Un análisis rítmico de la segunda de estas piezas puede verse en Kröpfl, Francisco. 1991. “Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo”. *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*. Nro.1, pp. 77-80.

18 Kröpfl, Francisco. 1995. “Expériences et réflexions sur la musique électroacoustique”. *Esthétique et Musique Electroacoustique*. Actes I. Académie Bourges. Editions Mnemosyne.

quinta aumentada, propios de la música tonal. Para su sorpresa, la fusión de las componentes sinusoidales en un sonido complejo, y el modo en que los vincula, destruyen cualquier connotación con la armonía tradicional. La materia deja de ser trasladada por la altura, y la altura pasa a formar parte de la materia. El sonido abandona su rol de portador de estructuras rítmico-melódicas, y adquiere una función estructural propia.

Sólo restaba probar la hipótesis de la funcionalidad del timbre, a partir de generar tensiones y relajaciones que pudieran ser utilizadas cadencialmente. Para ello recurre a la clasificación de los objetos sonoros planteada por Pierre Schaeffer,¹⁹ intentando comprobar que una envolvente dinámica en ascenso genera tensión cuando es suspendida bruscamente, o que el pasaje de un sonido rugoso a otro, cuya cualidad de superficie es lisa, produce distensión. Condicionado por la impronta serialista, el compositor esboza una “escala” de tensiones a emplear en la organización de una obra.

Por último, en referencia al timbre, se plantea la posibilidad de extraer de un único sonido la forma íntegra de una composición. Esta idea, ciertamente bien orientada, es la que sintetiza todas las búsquedas del serialismo integral en un hallazgo: el espectro mismo del sonido como generador de gran parte de la obra, como ocurre posteriormente en la corriente espectralista.

Luego de los primeros años, del sentir exclusivamente en la música electrónica la posibilidad de controlar la materia sin que importe demasiado su riqueza, Kröpfl retoma el uso de materiales acústicos diversos, atendiendo especialmente a los modos de percepción que imponen. La referencialidad como forma de narración aparece en *Metrópolis Buenos Aires* (1989),²⁰ un paisaje sonoro de la ciudad que en parte se nutre del tango. Por otra parte, el uso de textos recitados –generando un espacio intermedio entre poesía y música– se consume en *Orillas* (1988), obra con la que obtuvo el premio *Magistère* en el Concours International de Musique Electroacoustique de Bourges.

Las asimetrías propias de la música contemporánea, la ausencia de repetición, los discursos elípticos, entre otros factores, determinan condiciones de percepción complejas de la forma y del tiempo. Según Kröpfl, a esta complejidad se suma la necesidad de una nueva modalidad perceptiva, indispensable en la audición de la música electroacústica, a la cual denomina “microatención”.²¹ Este rasgo de la percepción se centra en la evolución interna del objeto sonoro, a través de un “barrido microscópico” que resulta decisivo en la determinación de la unidad formal –algo similar a la “escucha reducida” propuesta por Pierre Schaeffer para su

19 Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris. Seuil.

20 Obra electroacústica registrada en el doble CD *Riverrun: Voicings / Soundscapes*. WER 63072.

21 Kröpfl, Francisco. 2007. “Organizando el tiempo: reflexiones sobre forma y percepción en música”. *Actas del Congreso Forma y Simetría*. Sociedad Central de Arquitectos, pp. 296-299.

música concreta. Las dimensiones mismas del sonido resultan determinantes en la organización del “fluir semántico” de la obra, en cuyo interior la materia sonora se erige como una verdadera “encarnación del tiempo”. Se desprende de estos pensamientos una analogía no sólo con las ideas del creador de la música concreta, sino también con las de Karlheinz Stockhausen, en particular con la definición que expresa que la música es la experimentación del tiempo a través de los sonidos.²²

La tercera es la vencida se basa en el cuento popular italiano *El niño en la bolsa*, recopilado por Italo Calvino.²³ La idea y la música fueron creadas por Kröpfl, y la realización de los textos estuvo a cargo del escritor y semiólogo Oscar Steimberg,²⁴ quien también contribuyó en el desarrollo del esquema formal.

Este “divertimento escénico”, o “parodia seria” del género operístico mismo, según lo definen compositor y letrista,²⁵ fue estrenado en el marco del Primer Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea, el 4 de septiembre de 2011, en la Sala Carlos Guastavino del Centro Nacional de la Música. La interpretación de las voces estuvo a cargo de Flora Yungerman en el rol de *La Strega Bistrega*, Johanna Pisani en el rol del niño *Pierino Pierone* y Julieta Furzman como la hija de la bruja, *Margherita Margeritone*. La dirección musical la realizó Jorge Rotter, la dirección escénica Raúl Marego, la escenografía y el vestuario Alejandra Espector, las imágenes fílmicas Diego Tedesco, la iluminación Betina Robles, las caracterizaciones Patricia Trolli y la preparación de las cantantes estuvo a cargo de Lucía Maranca. El conjunto

22 Stockhausen, Karlheinz. 1955. “Struktur und Erlebniszeit”. *Die Reihe*. Nro. 2, pp. 69-79.

23 Calvino, Italo. 1956. *Fiabe italiane. I millenni*. Giulio Einaudi Editore. Este texto -publicado por primera vez en la colección *I millenni*, ideada por Cesare Pavese para la mencionada editorial- incluye 200 fábulas de distintas regiones de Italia, recopiladas por su autor.

24 Entre las obras literarias de Oscar Steimberg se incluyen, en libro, *Cuerpo sin armazón*, Buenos Aires, Editores Dos, 1970, 2ª edición Adriana Hidalgo, 2000; *Majestad, etc.*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980, 2ª Edición El Suri Porfiado, 2007; *Gardel y la Zarina*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995, ed. franc. en curso Paris, L'Harmattan, 2015; *Figuración de Gabino Betinotti*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, versión musical Pablo Di Liscia y Brian Chambouleyron Premio Música de Tango del Fondo Nacional de las Artes 2010 y poema final reeditado en 200 años de poesía argentina, Alfaguara, en antología publicada para el Bicentenario de la República, 2010; *El pretexto del sueño*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, trad. parcial al italiano en R. Campra-F.R.Amaya, *Il genere dei sogni*, Bergamo, Bergamo University Press, 2005; *Posible Patria y otros versos*, Buenos Aires, El Suri Porfiado, 2007; *La tercera es la vencida*, escenificación de cuento popular con música de Francisco Kröpfl en el Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea, Centro Nacional de la Música, 2011. En 2013 se representó *Figuración de Gabino Betinotti* con música de Pablo Di Liscia y voz de Brian Chambouleyron en el Centro Nacional de la Música. Y por su actividad como docente e investigador Steimberg es profesor emérito de la UBA, presidió la Asociación Argentina de Semiótica, fue vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual y dirige el Posgrado en Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte. Tienen amplia circulación nacional e internacional sus trabajos sobre géneros y estilos en los medios de comunicación.

25 Steimberg señala que la expresión “parodia seria” puede ser tomada para el caso en el sentido que le da Gérard Genette en *Palimpsestos* (ed. cast. Madrid, Taurus, 1989): una parodia no satírica, que juega con los procedimientos de la obra o el género de referencia.

instrumental estuvo conformado por Patricia Da Dalt en flauta, Mariano Rey en clarinete, Sergio Polizzi en violín, Carlos Nozzi en violonchelo, Fernando Chiappero en trompa y Lucas Urdampilleta en piano.

En las notas del programa escribe Kröpfl respecto a su obra:

En los años 70 nos interesamos, Oscar Steimberg y yo, en ciertas estructuras recurrentes en los cuentos populares. La persistencia en estos del número 3 me interesó particularmente. Leyendo los cuentos populares italianos recopilados por Italo Calvino, me gustó especialmente uno: *El niño en la bolsa* y pensé que podría ser un buen argumento para una obra de teatro musical. Con Oscar nos dispusimos a desarrollar el libreto, pero por una razón u otra fracasamos en varios intentos a lo largo de 4 décadas. Al recibir, el año pasado, el encargo de la Dirección Nacional de Artes para componer una ópera de cámara, le comenté a Oscar que esta era la oportunidad para la concreción del proyecto.

La obra se divide en tres grandes secciones y, a su vez, cada una de ellas en partes. Según explica Kröpfl, el tres también se hace presente en el número de cantantes que intervienen, en los modos de emisión de la voz,²⁶ y en la estructura dramática, planteada como una presentación de los personajes, un desarrollo -con formato de film mudo- y un final feliz. A ello se puede agregar, como un detalle más, que la conformación del orgánico está dada por tres instrumentos de viento y tres de cuerda.

La primera sección consta de dos partes. En la primera, los personajes se dan a conocer a través de tres canciones - *Canción de la bruja*, *Canción del niño* y *Canción de la hija*, mientras que en la segunda parte, denominada *Cuento*, ocurren los tres episodios de seducción de la bruja con el niño, al pie del peral.

En la segunda sección se narran, mediante imágenes musicalizadas, las caminatas de la bruja con la bolsa al hombro, las escapadas del niño y la llegada definitiva de la bruja a su casa al anochecer.

La tercera y última sección consta de tres partes. La primera es un coral a tres voces, dobladas por flauta, clarinete y violonchelo, en la cual los personajes reflexionan acerca de su destino. La segunda relata la muerte de la bruja y de su hija, y en la tercera parte Pierino festeja su triunfo.

La obra se inicia con un breve sector homofónico, denominado *Fanfarria*, en el que participan los tres instrumentos de viento y el violonchelo. La mayoría de los acordes, de cuatro sonidos, se caracterizan por la inclusión de tríadas mayores o menores que sugieren la sonoridad característica de ese género, utilizado antiguamente con fines ceremoniales para la presentación de personajes de importancia.

26 Los modos corresponden a la voz cantada, a la voz hablada y al *sprechgesang*, técnica vocal utilizada por Arnold Schönberg en sus *Gurrelieder* (1901-11) y en *Pierrot Lunaire* (1912), en la cual la emisión se halla en un lugar intermedio entre la voz hablada y la voz cantada.

Luego de una breve pausa, da comienzo la *Introducción*, cuya notación recuerda los corales escritos en contrapunto riguroso en primera especie sobre un cantus firmus. Se trata de 13 acordes dispuestos de tal modo que el orden de aparición de los últimos seis surge de la retrogradación de los seis primeros, es decir, en espejo. Las voces extremas se desplazan por movimiento contrario, mientras que la voz superior –en flauta– despliega un ascenso y descenso cromáticos. El coral alterna básicamente dos tipos de acordes: uno de cuatro sonidos que contiene a la tríada mayor-menor y a la tríada aumentada, y otro en el cual la clase interválica de segunda mayor se torna característica. Esta estructura sirve de acompañamiento a los relatos del narrador, y se repite cíclicamente mientras transcurre la parte hablada. Quien narra es el propio autor del texto, Oscar Steimberg, diciendo:

Bueno, aquí ocurrirá un intento de puesta en escena de un cuento popular italiano. Es algo que con Francisco intentamos hacer desde hace unos treinta y cinco años. Y no pudimos. Varias veces pensamos que Francisco, como músico, tenía dificultades con la palabra; y que yo, como escritor, también tenía dificultades con la palabra.

En el principio había, tal vez, una cosa de época: ¡nos gustaba la música de los cuentos populares! Francisco decía por ejemplo (siempre empezaba Francisco) que eso de que todo pase tres veces, tenga tres momentos, hacía que todo pudiera guardarse, pudiera contarse... pudiera ritmarse.

Tres hijos del rey tienen que encontrar tres caminos para escapar de un hechizo, un pastorcillo tiene tres ovejas que tiene que cambiar por tres perros mágicos, otro tiene tres liebres que pierde, pero que vuelven porque encuentra tres bolsas mágicas... O en cualquier momento aparecen tres soldados, o por la ventana se ven tres campesinos... Se sabe: tres momentos hacen el relato... Pero qué infinitas las cosas que en los cuentos populares vienen de a tres. Y lo peor, se sabe, es que nunca parece que tengan una lógica. Pierino Pierone, el personaje de “El niño en la bolsa”, es un chico que falta a la escuela, se hace la rata para divertirse en un huerto, para treparse a los árboles...²⁷

Luego de breves inserciones, continúa:

Pero en el cuento verán que tres veces logra escaparse de la bruja, a pesar de que él es chico y mal alumno mientras que ella es bruja y astuta y sabe argumentar. ¡Tres veces se escapa! ¡Y lo mal que le va también a la hija de la bruja, una brujita que quiere ser moderna, educada, que encima trata de obedecer y portarse bien!

La bruja madre es sabia, argumenta. Pero tres veces Pierino logra escaparse de la bruja, a pesar de que él es chico y mal alumno y que ella es bruja y rica y astuta y sabe argumentar. La bruja le dice, por ejemplo, que se acuerde de lo que le enseñaron en la escuela y sea atento con las señoras, y baje de un árbol a darle una pera. Y él muchas veces empieza aceptando la argumentación, pero...²⁸

27 Libreto original.

28 Ibídem

Después de una nueva interrupción de la vieja friulana, continúa:

Y él, que después de todo es un chico que se está educando para ser un hombre amable, baja, y ella se lo lleva, pero él se escapa. Se escapa pero vuelve al árbol, y ella se le aparece otra vez disfrazada diciendo, por ejemplo: ¡oh, qué niño simpático! Y él la reconoce, pero la bruja vuelve a argumentar: y él baja otra vez porque ella le recuerda que en la escuela le enseñaron que hay que ser amable con los turistas. Y él es un escolar... Pero Pierino, en el camino, se escapa otra vez. Y vuelven a encontrarse (es la tercera, y él siempre vuelve al árbol), y él de nuevo la reconoce, pero ella, ¿con qué argumento lo convence para que baje? Bien: le recuerda que es un personaje de cuento popular... ¿Y qué, se va a salir del cuento? ¿Cómo no va a irse con la bruja, si está en un cuento popular? Y él (¡es un alumno!) baja nomás, porque aprendió que es así, que así pasa entre los personajes niños y los personajes brujas. Pero al final va a ganar él. ¡Porque —es-un-cuento-popular!

Yo no sé, a nosotros se nos ocurrió que en ese cuento estaba todo. Y queríamos echar a andar ese cuento, ¡pero que fuera ahora...! Bah, que fuera en los ahoras que fueron apareciendo en los últimos treinta y cinco años. Porque en todas las artes (vivas, muertas...), en todos los medios, te siguen contando los cuentos populares. Pero, claro, ahora hay que hablar de cómo están hechos, cada vez. ¿No es así? En el cine, en la televisión, en las pantallas electrónicas, no se puede contar nada sin hablar de cómo se rehizo ese relato, de cómo variaron los personajes y de cómo se miran a sí mismos... Y así uno conversa... Puede acercarse, por ejemplo, a algún fragmento de lectura psicoanalítica. Qué problemas tendría la bruja para dejarlo ganar... Y por tres veces, a ese bocadito silvestre... ¡Y también lo miramos como poesía bucólica! Pensando que con esas cosas de la naturaleza, hay que dejarse encantar por la naturaleza, no hay que buscar razones narrativas... Pero hay un problema, ¡y qué problema...! Pasa que en el cuento popular no hay psicoanálisis, y está la sinrazón de los géneros narrativos populares, pero no hay géneros poéticos (ni el bucólico, que es fácil de convocar...). Porque los cuentos populares son lo que queda en la memoria popular... Y la memoria popular es desprolija, arrastra de todo, como... ¿Cómo el sueño? Ahí pensamos una tercera posibilidad: ir acercándose a lo que los cuentos populares tienen de sueño. El sueño. Los cuentos populares son como sueños. Hasta Freud tuvo que reconocer que los sueños tenían finalmente un ombligo que los conectaba quien sabe con qué, quien sabe con qué, quien sabe con qué....²⁹

El narrador cumple un doble rol en la obra, pues según Calvino expresa:

El relato vale por lo que sobre él teje una y otra vez el que lo cuenta, por ese nuevo elemento que se le adhiere al pasar de boca en boca. Quise ser, también yo, un eslabón de la anónima e infinita cadena por la cual se transmiten los cuentos populares, eslabones que no son jamás puros instrumentos, transmisores pasivos, sino auténticos “autores”.³⁰

29 Ibidem.

30 Calvino, Italo. 2004. *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. Madrid. Siruela, p. 40.

Al finalizar la locución, irrumpe un sector contrapuntístico de nueve compases que prepara la entrada del personaje de la bruja. La tercera *do#-mi* en trompa, al final de la Introducción, recuerda el comienzo del coral y sirve de guía al canto que dará inicio seguidamente.

El *Canto de la Bruja*,³¹ es un *allegretto*, pero con cierta melancolía, según lo describe el compositor.

La Bruja

Yo no te voy a querer,
yo no sé qué es la ternura,
Yo no soy una mujer,
te está siguiendo una bruja.
Tengo unos años de más,
tengo una loca estatura,
Quiero doblarme a gozar,
quiero reírme a tu altura,
Quiero bailar a tu son,
quiero quebrar mi cintura
Quiero pedirte perdón,
para tapar mi locura.
Un alma baila al compás
de la pena que la estruja:
Un alma ya no da más,
se está muriendo una bruja.

Y yo que pensé que nada se me resiste...

Niño

¡A mí
nada se me resiste!

La Bruja

Y yo creyendo que nada se me resiste...

Niño

¡Ja, ja,
a mí
nada se me resiste!

La Bruja

Y yo creyendo...

31 El texto del Canto de La Bruja forma parte de *Figuración* de Gabino Betinotti, de Oscar Steimberg, publicado en 1999 por Editorial Sudamericana. Este libro, cuyo título se construye a partir de los nombres de los payadores Gabino Ezeiza y José Betinotti, es también el origen de un CD que incluye glosas y canciones de Steimberg, con música de Pablo Di Liscia. El "Tango de la Bruja", compuesto en 2006, fue más tarde grabado e incorporado a ese disco, editado por BAU Records en 2009. Según comentarios de Di Liscia, se trata de una "milonga tanguéada" en la que el ritmoailable y la pendulación constante entre modo mayor y menor intentan reflejar la ironía y la bipolaridad del personaje que enuncia la letra.

Niño

¡Es que cuando hablás no te hago caso!³²

Las alturas de la voz se organizan sobre un hexacordio (*do, re, mi, fa, sol#, la*, al comienzo del canto), que se repite permutado (con sus notas cambiadas de orden), y transpuesto de modo tal que en cada aparición mantiene dos sonidos en común con el hexacordio anterior. Según vimos antes, se trata de un tipo de procedimiento utilizado por el autor, que le permite regular la variedad cromática como parámetro de la composición. El conjunto empleado en este sector es el 6-31 (en la denominación de Forte, y E6 en la de Kröpfl), dispuesto de forma sistemática en la parte vocal.

El acompañamiento instrumental, trabajado de forma contrapuntística, si bien es libre se construye principal y estadísticamente en torno del conjunto 3-3 (o *menor 3*) y a intervalos armónicos de cuartas justas y aumentadas. Los hexacordios en sucesión y los conjuntos de tres elementos con igual interválica, procedimientos de organización de la altura preferidos por Kröpfl, aparecen en simultaneidad.

Allegretto (con cierta melancolía)



Ejemplo 4. Comienzo de la *Canción de la bruja* (cc. 1 a 9 de la voz) y esquema de hexacordios.

La atención sobre el tratamiento particularmente metódico de la altura a lo largo de toda la obra indica el lugar donde se concentra el interés principal del compositor, sobre todo considerando que la notación es tradicional, lo cual se refleja en el manejo del tiempo y del timbre.

A excepción del uso del *sprechgesang* en la voz, Kröpfl no aplica ninguna técnica extendida en los modos de producción sonora. Mediante la alternancia entre la textura armónica y la contrapuntística, el ritmo en función de la acentuación de la palabra, la repetición de alturas y el uso de pedales figurados, el discurso se

construye al servicio del texto y de la historia. La altura y la palabra, conforman los ejes estructurales de esta construcción.

El hexacordio 6-31 se mantiene en la voz de la bruja hasta el compás 60. En el momento en que el texto alude a la locura, se genera cierto cambio tímbrico a partir de la altura, centrándose ahora en el hexacordio 6-Z44, cuya forma prima está dada por las notas *do, do#, re, fa, fa# y la*.

La *Canción del niño* se inicia con un motivo que, al igual que en la canción anterior, se estructura en torno a un hexacordio 6-31. El texto que canta es el siguiente:

Niño

Yo tomo la leche en casa
y después voy a la escuela.
Mi mamá me da la leche en casa
y la maestra me enseña en la escuela.
Y yo a veces no quiero tomar la leche en casa
ni aprender en la escuela.
Entonces me voy
al peral de la estación.
No voy
a la escuela,
tomo la leche
en casa.
Aprendo en la escuela y como peras en la estación
¿Está mal? ¿Está mal? ¡Está bien! Está mal. ¿Está bien?
¿Está mal? ¡Está bien! ¡Pero a veces!

La bruja

Y yo creyendo que nada se me resiste...

Niño

Cuando hablás no te hago caso.
Cuando hablás..., cuando hablás..., no te hago..., no te hago... caso,
¡no te hago caso!
Bruja y trepar, bruja y caer, bruja y caer.³³

En el acompañamiento los giros responden al mismo conjunto, pero se establecen en torno a cuatro o cinco alturas, que forman subconjuntos del 6-31. De ese modo, las partes instrumentales se fragmentan en 4-7, 4-Z15, 5-21, 5-26, 5-Z18, etc. Según se observa, el tratamiento de la altura es constante y responde fielmente a la organización a partir de hexacordios y sus subconjuntos.

En el ejemplo 5 se observa el motivo inicial en la voz, seguido de un 4-24 (subconjunto del 6-31). Las cuatro primeras notas del canto también forman un 4-24 debido, obviamente, a la simetría del fragmento melódico, que tiene a la tercera *la bemol-do* como eje. El piano y la flauta en el primer compás forman un

4-7, y la séptima mayor del piano se vuelve recurrente, según aparece replicada en violín y violonchelo, y luego nuevamente en piano. Todos los conjuntos de 4 elementos señalados son subconjuntos del 6-31 de la voz.

4. Canción del niño

Allegro (♩ = ca. 128)

Niño
Yo to-mo la le - che en ca-sa y des-pués voy a

Flauta

Clarinete

Corno

Violín

Violonchelo

Piano

Ejemplo 5. Comienzo de la *Canción del niño*.

En el compás 73 comienza un interludio instrumental de veinte compases en el cual el violín despliega un giro basado una vez más en el 6-31, que es imitado por el clarinete, el violonchelo y más tarde por la flauta, con disminuciones y aumentaciones rítmicas. Luego de la repetición de ese ciclo, el contrapunto se establece en la superposición de terceras en esos cuatro instrumentos, formando *ostinati*, con bajos a cargo de la trompa. La desaparición del piano es compensada luego de la segunda aparición de la voz, con un solo de 8 compases que cierra el movimiento.

Tanto el aria de la bruja como la del niño, se inician con tres notas repetidas, mientras que la *Canción de la hija* comienza con una bordadura, pero en tresillo de blancas. En esta última, otra vez más el 6-31 se hace presente a través de múltiples transposiciones e inversiones. Su texto es el que sigue:

Hija

Desde chica los oí. Yo nunca supe qué hacer.
Yo soy otra hija de bruja, nunca los pude entender.
Mi madre sabe vivir, yo estudio para saber.
Yo sé que ella es una bruja, que él es un psicopatón.

Yo acá soy la problemática, la que aprende la lección.
Soy como una cuenta cuentos. Yo nunca llego a la acción.³⁴

En *Cuento*, según mencionamos antes, comienza la segunda parte de la primera sección de la obra. Aquí se narran los tres episodios de seducción de la bruja con el niño, tratando de convencerlo para que baje del peral:

Bruja

Pierino Pierone dame una pera con tu blanca manina
que de solo verla, te soy sincera, se me hace la boca agüita.

Niño

¿Te crees que no sé que sos la bruja?

Bruja

¡No! Pierino, soy una viajera. Vine en el tren esta mañana.

Niño

Bueno, ¡tomá! (*la pera cae en una bosta de vaca*)

Bruja

¿Ves? ¡Pierino! ¿Pierino? ¿Qué te enseñaron en la escuela?
¿Cómo hay que tratar a las señoras?

En la segunda oportunidad:

Bruja

Y se me escapó, y me va a reconocer (*se pone una peluca*).
Pierino Pierone ¡Dame una pera!

Niño

¡Bruja, sos!

Bruja

¡No! ¡Vine en el tren! ¡Soy una turista!
1Y el señorito sigue tirando la pera al suelo!
¡Y ahora justo pasa un caballo!
¡Pierino! No te enseñaron cómo se atiende a las turistas
(*Pierino dubitativo baja y la bruja lo embolsa, luego escapa*)

Niño

Ya van a ver lo que le puede pasar a las turistas.

Bruja

Pierino dame una pera con tu blanca manina (*él sonríe burlón y la mira*).
¡Pierino! A bajar, así lo dice el cuento. ¡Y es un cuento popular! ¡Baja!

Niño

Ya vas a ver bruja, pasa cualquier cosa en un cuento popular.³⁵

34 Ibídem.

35 Ibídem.

El *Cuento* finaliza con el mismo fragmento homofónico que inicia la *Introducción* a la primera sección, repetido más o menos tres veces, dando lugar a la imagen que se proyecta: un diálogo entre el compositor y el autor del texto.

La *Introducción* a la segunda sección es idéntica en alturas y ritmos a lo que sigue luego del fragmento homofónico de la primera. Sin embargo, en esta nueva aparición, la instrumentación del pasaje original se halla reducida solamente al piano.

Finalizada la nueva *Introducción*, tiene lugar la *Película muda*. Al principio, los acordes en piano -subconjuntos del 6-31- son duplicados en los demás instrumentos. A partir de ello comienza un desarrollo contrapuntístico en el cual el uso del trémolo se erige como motivo característico.

El *Coral*, de textura homofónica, está escrito a 3 partes reales con duplicación de las voces en flauta clarinete y cello. Su texto es el siguiente:

Todos

Camino, camino, camino,
que pasan el chico, la bruja. Escuchar.
Camino, camino, camino, camino, camino. Escuchar.
El árbol, el árbol, la pera, esperar.
Te quiero, te quiero, te sigo, te sigo, te como, te como, esperar.

Bruja

Te voy a encontrar.

Todos

Me pierdo, me pierdo, me agarran, me agarran.

Niño

Me voy a escapar.

Todos

No entiendo, no entiendo, no entiendo, no entiendo.

Hija

¿Me van a explicar? ¿Me van a explicar?
Me pierdo, me pierdo, yo quiero saber
para despegar.

Niño

¡Yo me puedo despegar!

Bruja e Hija

¡No podés, sos un nenito!

Niño

¡Yo sabré cómo zafar!

Bruja e Hija

¡No sabrás, no está en los libros!

Bruja

¡Yo sí sé, yo soy el mal!

Hija

¡Si sos un corazoncito!

Todos

Es siempre la misma vieja.

Es siempre el mismo nenito.

Es siempre la misma angustia.

Cuéntanos otro cuentito.

Bruja

Concédeme la realidad.³⁶

Las voces se mueven por grado conjunto, y la armonía alterna al inicio entre los conjuntos 3-4 (dispuesto como un acorde mayor con séptima mayor, y sin quinta) y 3-3 (dispuesto como un acorde de séptima mayor y quinta aumentada, sin tercera). Posteriormente aparecen acordes 3-7, 3-9 (por superposición de quintas) y 3-5 (por superposición de cuarta justa y aumentada). Hay un uso referencial de la armonía tradicional, que se hace notable cuando se entona la palabra “escuchar”, por ejemplo, armonizada con un acorde disminuido, en notas largas, y repetido tres veces.

El *Coral* finaliza con una coda instrumental. La superposición de *ostinati* por terceras recuerda la *Canción del niño*, y prepara sin solución de continuidad la parte instrumental de *Muerte de Bruja e hija*, cuyo texto se transcribe a continuación:

Hija

Poné la cabeza para que te la corte, porque con tu cabeza no entrás.

Niño

¿Cómo? ¡Mostráme!

(Hija pone la cabeza y el niño se la corta. Trepa encima de una repisa. Llega la bruja)

Bruja

Hija ¡¿Quién te ha hecho esto?!

Niño

Yo

Bruja

¿Cómo subiste ahí?

Niño

Hice la pila de ollas

y subí.

(*La bruja trata de subir y cae*)³⁷

36 Ibídem.

37 Ibídem.

Si bien el comportamiento armónico es similar al del número anterior, aquí se produce una transformación gradual de la escritura, hacia una textura más contrapuntística, y un rol solístico del violín, instrumento que luego desaparece por completo en este movimiento.

Por último, en *Coda: Canción del niño* la melodía de la voz se despliega, una vez más sobre el 6-31.

El texto de la canción es el siguiente:

Niño

En casa la leche, en la escuela a estudiar.
 Qué bien, qué mal, qué bien, qué mal.
 Y afuera la bruja si vas al peral.
 Qué bien, qué mal, qué bien, qué mal.
 Aquí está Pierino, salió a caminar.
 Y sale bien, y sale mal.
 En casa la leche, en la escuela a estudiar.
 Qué bien, qué mal, qué bien, qué mal.
 Y un poco más lejos trepar al peral.
 Y viene la bruja y te quiere llevar.
 Te agarra, te lleva y te va a devorar.
 Qué mal, qué mal.
 Pero el cuento sigue y le puedo ganar.
 Qué bien, qué mal.
 La bruja es pesada, no puede trepar.
 ¿Qué bien? ¿Qué mal?
 La hija no sabe.
 Qué bien. ¡Qué mal!
 Me voy al peral, al peral, al peral...³⁸

Finaliza con la primera mitad del coral de la *Introducción*, es decir sin la retrogradación que aplicaba en la versión original, pasando directamente al motivo de cuatro notas repetidas sobre *sol#* de ese mismo sector, seguido de una cadencia final.

En *La tercera es la vencida* el número tres cobra entonces una especial significación, no sólo por la cantidad de intentos de llevar adelante este divertimento escénico, sino porque pone de manifiesto la estructura tripartita del cuento y de la obra, los personajes que la habitan, los procedimientos organizativos que la sostienen.

El carácter expresionista de la música concuerda con la abstracción propia de los cuentos populares. El esquema del relato se emparenta con el nivel de síntesis que en las estructuras musicales el compositor plantea. Y el relato

se amolda perfectamente al lenguaje musical del compositor, pues como es sabido, es privilegio del cuento popular el adaptarse a la interpretación de una determinada época.

Este ha sido, sin duda alguna, un afortunado encuentro entre dos grandes. La feliz unión de un texto inteligentemente narrado, y una música hábilmente escrita, que resumen la inmensa y extraordinaria trayectoria de sus autores.

Bibliografía:

- Babbitt, Milton. 1961. "Set Structure as a Compositional Determinant". *Journal of Music Theory*. Vol. 5, Nro. 2. Duke University Press, pp. 72-94.
- Calvino, Italo. 1956. *Fiabe italiane. I millenni*. Giulio Einaudi Editore.
- _____. 2004. *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. Madrid. Siruela.
- Cetta, Pablo y Oscar Pablo Di Liscia. 2009. *Elementos de Contrapunto Atonal*. Buenos Aires. EDUCA.
- Forte, Allen. 1973. *The structure of atonal music*. Yale University Press.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos*. Madrid. Taurus.
- Kröpfl, Francisco. 1984. *Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*. Córdoba, 27 al 31 de agosto de 1984, pp. 63-65.
- _____. 1991. "Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo. *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*. Nro.1, pp. 77-80.
- _____. 1995. "Expériences et réflexions sur la musique électroacoustique". *Esthétique et Musique Electroacoustique*. Actes I. Académie Bourges. Editions Mnemosyne.
- _____. 1997. "Electronic Music: From Analog Control to Computers". *Computer Music Journal*. Vol. 21, Nro.1, pp. 26-28.
- _____. 2007. "Organizando el tiempo: reflexiones sobre forma y percepción en música". *Actas del Congreso Forma y Simetría*. Sociedad Central de Arquitectos, pp. 296-299.
- Kröpfl, Francisco y María del Carmen Aguilar. 1989. *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Buenos Aires. Edición del Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris. Seuil.
- Schönberg, Arnold. 1963. *El estilo y la idea*. Madrid. Editorial Taurus.
- Schüler, Nico. 2003. "Música Electroacústica 1988-2000 by Francisco Kröpfl". *Computer Music Journal*. Vol. 27, Nro. 3, pp. 101-102.
- Stockhausen, Karlheinz. 1955. "Struktur und Erlebniszeit". *Die Reihe*. Nro.2, pp. 69-79.

Francisco Kröpfl

Nació en 1931 en Timisoara, Rumania, y un año más tarde emigró a la Argentina. Fue alumno de Juan Carlos Paz. En la década de 1950 fue uno de los pioneros de los medios electroacústicos en Latinoamérica. Con la colaboración técnica de Fausto Maranca, fundó en 1958 el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires, el primer estudio institucional de música electrónica de la región. Fue luego director del Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella entre 1967 y 1971, y más tarde Jefe del Departamento de Música Contemporánea del Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología, entre 1972 y 1976. Desde 1982 hasta 2006 fue Jefe del Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, el que alberga al Laboratorio de Investigación y Producción Musical. En 1989 obtuvo el premio Magistère en el Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges (Francia). Entre sus obras electroacústicas pioneras se destacan *Ejercicio de texturas* y *Ejercicio con impulsos*, *Música para tres percussionistas y sonidos electrónicos*, *Diálogos I, II y III* (todas para cinta), música para el audiovisual *En el Reino Helado de Flash Gordon* y *Música para sintetizador*. En el campo instrumental creó *Música 1958*, *Música 1966*, *Adagio in memoriam*, *Improvisaciones para flauta*, *A dúo* y *Trío 02*, entre otras. De 1988 a 1997 fue profesor titular de Morfología musical de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

Oscar Steimberg

Nació en 1936 en Buenos Aires, Argentina. Semiólogo y escritor argentino. La Universidad de Buenos Aires (UBA) lo nombró profesor emérito y es director del posgrado de Crítica de Artes en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Fue presidente de la Asociación Argentina de Semiótica y vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Integra la Comisión de Posdoctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Es miembro de honor de la Asociación Mexicana de Semiótica Visual. Es director de Posgrado en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte. Forma parte de la Comisión Asesora de Ciencias Sociales de la CONEAU. Forma parte de la Comisión Evaluadora en Filología y Lingüística del CONICET. Formó parte de la Comisión de Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y de la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario.

Entre sus libros se cuentan *Cuerpo sin armazón*, *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un "arte menor"*; *La recepción del género*; *Estilo de época y comunicación mediática*; en colaboración con Oscar Traversa; *Semiótica de los medios masivos*, *Gardel y la zarina*; *Figuración de Gabino Betinotti*; *El pretexto del sueño*; *Posible patria y otros versos*; *El volver de las imágenes*. *Mirar, guardar, perder*, compilación con Oscar Traversa y Marita Soto, *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición y Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*.

Los enemigos

de Mesías Maiguashca

Arletí María Molerio Rosa *

“Un autor es una cierta intersección en el discurso de la cultura”
GERMÁN GARCÍA, MACEDONIO FERNÁNDEZ. *La escritura en objeto*, p 41.

Resumen

El presente trabajo propone una aproximación analítica a la obra *Los enemigos* del compositor ecuatoriano-alemán Mesías Maiguashca (n. 1938). Esta propuesta no pretende por sí sola superar todos los aspectos que cubren el enfoque analítico en todas sus dimensiones: lo que se expone en el corpus del trabajo debe entenderse como una panorámica general, a manera de síntesis, posible de ampliar en investigaciones ulteriores. En este marco, se ha estructurado una concatenación que articula una primera parte a manera de introducción, donde se incluye una breve revisión de las influencias formativas y estéticas del compositor. La segunda parte plantea la perspectiva analítica de la obra *Los enemigos*.

Palabras Claves: Miniópera, Análisis, Mesías Maiguashca, Los Enemigos.

Abstract

This paper proposes an analytical approximation to the work “The Enemies” from the Ecuadorian-German composer Mesías Maiguashca (b.1938). Our proposal does not intend to overcome all the aspects covered by the analytical approach in all its dimensions. What is herein presented should be understood as a general overview, as a synthesis, warranting further investigation. In this context, we have created a framework that links an introductory first section, where composer’s training and aesthetic influences are reviewed with the second part using an analytical approach to study the work “The Enemies”.

Keywords: *Miniópera, Analysis, Mesías Maiguashca, The Enemies.*

* Directora de orquesta, por el Instituto Superior de Arte de la Habana-Cuba. Doctora en Música, especialidad Musicología por la Universidad Católica Argentina. Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. Profesora Principal de la Universidad de Cuenca-Ecuador.

Mesías Maiguashca¹ es uno de los compositores ecuatorianos que ha marcado una posición estética singular dentro del ámbito académico musical latinoamericano. Sus permanentes e interesantes reflexiones sobre diversos aspectos relacionados con técnicas compositivas, pensamientos estéticos de la música contemporánea, así como proyecciones artísticas, visualizan una propuesta dinámica dentro de su obra. Su trayectoria lo hace representante de una generación de compositores que construyen progresivamente una postura estética, de la cual resulta una interpretación de sus producciones que se conceptualiza en el propio quehacer musical y, además, converge hacia una escritura crítica de su obra.

Pese a la considerable cantidad de trabajos realizados acerca de su postura,² sigue latente la ausencia de un estudio integral de su producción, que profundice sobre la densidad de sus técnicas compositivas y su ideal estético. "Dentro del contexto actual musicológico es habitual que los resultados de las creaciones se conviertan en objeto de estudio, análisis y crítica cuando ya estas se presentan como un producto de gran trascendencia; sin embargo, las nuevas propuestas compositivas no corren la misma suerte, al pertenecer a procesos poco sedimentados".³ En este sentido, el intercambio directo con el compositor, la cercanía generacional, sus opiniones sobre el proceso creativo contribuyen a una mejor comprensión de la obra musical. Este proceder justifica y garantiza un resultado óptimo que se dirige directamente a las zonas de pensamiento del compositor en cuestión.

En los últimos catorce años se ha documentado una serie de hechos recurrentes dentro de la carrera artística de Maiguashca; hechos que han descrito las inscripciones contextuales y conceptuales de su proceso creativo, talladas por la tradición de la música nacional-popular-folclórica de su país. Uno de los espacios que reúne la mayor información al respecto es el repositorio documentado y actualizado en la página web⁴ que construye el propio compositor, estructurada con biografía, eventos, obras, fotos, cederrones, textos y parerga.

Influencias en la construcción compositiva

Como punto de partida, conviene referirse a los aspectos formativos que, se entiende, han influido en la consolidación de su postura. Como describe el

1 Nace en Quito, el 24 de diciembre de 1938.

2 Uno de los más recientes, publicado en 2013 por la Alcaldía de Quito, se titula *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles*.

3 Morales Flores, Iván César. 2008. "Ebbó: del rito al simulacro. Análisis musicológico de una ópera oratorio de Louis Aguirre". *Boletín Música Casa de las Américas*, Nro. 21, enero-marzo. La Habana, pp. 3-24.

4 Página web del compositor: <http://www.maiguashca.de/index.php/es/>

compositor, su quehacer estético ha estado entre dos sillas, una en su país y otra en Europa, donde ha pasado la mayor parte de su vida, “lleno de inestabilidades, inquietudes y muchas veces errático, siempre luchando por unificar materiales y mundos muy heterogéneos”.⁵ Para Manguashca, toda posición estética es correcta si es practicada con libertad y honestidad artística. Entre los dispositivos estéticos generales que enmarcan su creación, cabe mencionar:

1. Posición estética sustentada en expresar su individualidad, cumpliendo con el deber de ser honesto consigo mismo y con su grupo. Expone la necesidad de diferenciarse y la ambigüedad de pertenecer a un grupo destinatario preciso; por lo cual “deja al impulso estético en libertad de encontrar su forma”.⁶
2. Unidad de las ideas teóricas con las realidades acústicas.
3. Utilización de recursos extraídos de sus experiencias vitales.
4. Relación esporádica con el tema “nacional-ecuatoriano”.
5. El empirismo relacionado con la exploración de materiales sonoros. Objetos sonoros, materiales mecánicos, electroacústicos, entre otros.

Manguashca estudió en el Conservatorio de Quito con la profesora Françoise Lambert y recibió clases particulares de solfeo y armonía con Ángel Honorio Jiménez. En 1958 le asignan una beca y viaja a la Eastman School of Music (Rochester, N. Y.) donde obtiene un masterado en composición. En 1963 realiza estudios avanzados en composición en el Instituto Di Tella (Buenos Aires); posteriormente, en 1966, se traslada a Alemania para estudiar música electrónica en la Musikhochschule Köln; además en la Rheinische Musikschule, donde conoce a Karlheinz Stockhausen; más tarde realizó estudios de música electrónica en el Studio for Sonology en Utrecht y en el Instituto IRCAM, París, dirigido por Pierre Boulez.⁷ Consecuente con sus expectativas e intereses, Manguashca logra insertarse en diferentes áreas profesionales, proyectando desde ellas una incansable labor como compositor, intérprete y pedagogo. En 1965 fue director del Conservatorio de Quito; después constituye una comunidad artística en Colonia, Alemania, con el grupo Oeldfort, escribe obras por encargo para la radio de Alemania e importantes instituciones musicales; trabajó en 1978 en el CERM (Centro Europeo de Investigación Musical);

5 Manguashca, Mesías. 2001. “El quehacer estético, mi quehacer estético”, agosto-septiembre. Quito. Consultado en <http://www.manguashca.de/index.php/es/> (noviembre de 2014).

6 Ibídem.

7 Manguashca, Mesías. “Biografía”. Consultado en <http://www.manguashca.de/index.php/en/> (abril de 2014).

de igual forma, como docente en Metz, Stuttgart, Karlsruhe, Basel, Sofía, Quito, Cuenca, Buenos Aires, Bogotá, Madrid, Barcelona, Győr y Szombathely (Hungría) y Seoul (Corea). En 1988 fundó con Roland Breitenfeld el K.O. Studio Freiburg, una iniciativa privada para la creación de música experimental. Hasta la fecha radica en Freiburg.

A su cargo también cuenta la organización y dirección de conciertos relevantes en diferentes partes del mundo, no sólo como compositor sino como intérprete, con intervenciones sobre su trabajo creativo en diferentes instituciones.⁸ Su catálogo alcanza en el momento la cifra de ochenta y dos obras que abarcan diferentes formatos.

Vale detenerse en los acontecimientos de su formación que consideramos influyen directamente en su pensamiento musical. El primero de ellos es su participación en el Instituto Di Tella en Buenos Aires, bajo la figura de Ginastera. La permanencia de Maiguashca en el Instituto Di Tella (1963-64) produce en el compositor una reorientación en su formación musical:

Hasta entonces había cultivado una visión musical sobre todo nacionalista. Durante mi estadía en Rochester (Eastman School) fui orientado a modelos tales como Hindemith, en el mejor de los casos, Bartók. Fue en el Di Tella en donde pude obtener un panorama musical más amplio, con visión hacia la vanguardia europea de entonces (Stockhausen, Berio, Xenakis, etc.). Escuché mucha música electrónica, creando así un vacío que pude ocuparlo durante mi permanencia en Europa. Muy importante fue el contacto con mis colegas latinoamericanos, pues de allí surgió una visión generacional y la necesidad de interacción entre nosotros.⁹

El segundo acontecimiento seleccionado es su labor como técnico del Estudio de Música Electrónica de la Radio en Colonia. La asistencia técnica que realiza en dicha institución (1967-1972), cuyo director en ese entonces era K. Stockhausen, le proporcionó una doble experiencia que Maiguashca describe:

Por una parte, me pude familiarizar con técnicas de la práctica de la música electrónica de entonces y, por otra, pude seguir de cerca durante este período la actividad compositiva de K. Stockhausen, a quien considero como una figura central en el panorama creativo del siglo xx. Creo que mi trabajo musical, sobre todo en esta época, fue sustancialmente influenciado por él.¹⁰

8 Entre los eventos de este año se encuentran, entre otros: docencia en las Segundas Jornadas de Creación Electroacústica en Madrid, ejecución de *El Nagual* en Buenos Aires, participación en el Simposio Anual del Instituto para Nueva Música en Darmstadt, estreno de *First Law of Motion* en Freiburg, estreno de *Yakushimi* en el Museo del Agua Quito, estreno de *5 Microgramas* en Buenos Aires, etcétera.

9 Maiguashca, Mesías. 2014. "La producción musical de Mesías Maiguashca". Entrevista con Arleti Molerio, vía correo electrónico, noviembre 2014.

10 Maiguashca, M. 2014. Entrevista con Arleti Molerio...

Este contacto cumplió una función decisiva en la formación técnica y estética de Maiguashca, preconizando una necesidad de búsqueda constante que mantiene hasta la actualidad y deviene centro de su especulación compositiva.

Otro de los momentos que resulta de interés es su participación como asistente del grupo alemán, liderado por Stockhausen, en la Expo 70 de Osaka (1970):

La exposición se basó en los conceptos artísticos de Stockhausen y un concepto audiotécnico del Estudio de Electrónica de la Universidad Técnica de Berlín. El público se sentaba en una cuadrícula-sonido permeable justo por debajo del centro de la esfera, se utilizaron 50 grupos de altavoces reproducidos totalmente en tres dimensiones.¹¹

La aplicación de tecnologías de vanguardia permearon el quehacer de su propuesta; los conciertos diarios de música instrumental-electrónica, durante cerca de seis meses, lo familiarizan con las prácticas de la electroacústica. Comenta Maiguashca que “sobre todo me convencieron de que la «música nueva» o con «técnicas nuevas» no es necesariamente «difícil» y que es accesible a todo público si se la presenta adecuadamente”.¹² De igual forma, sostiene que para él fue evidente que el arte musical contemporáneo, y artístico en general, no es difícil si la obra es vigorosa, se le presenta correctamente y la recepción se realiza sin prejuicios.

Paralelamente a estos sucesos, en referencia concreta a los años setenta, se establece una relación con la música espectral que jerarquiza su pensamiento. Maiguashca reflexiona sobre este período y expone que desde el año 1967 y por varios años tuvo contacto diario con estudios de música electrónica; vivió prácticamente en ellos:

El deseo de “comprender” lo que es el sonido me llevó (nos llevó a toda una generación) a considerarlo desde diferentes puntos de vista. Uno de los métodos más efectivos y utilizados fue naturalmente el del “análisis espectral”, el cual nos da información sobre la conducta de frecuencias y amplitudes que conforman un sonido dado. De particular interés para mí fueron espectros “no armónicos” (los que no se conforman según la serie de armónicos naturales) con los cuales estuve en contacto continuo por razón de mi trabajo en un laboratorio de música electrónica. Así pude aprender mucho sobre la morfología y comportamiento de esos sonidos. Claro, el siguiente paso fue el CREAR sonidos a partir de esa información, sintetizarlos, sea con instrumentos electrónicos o a través de una partitura para ser ejecutada por instrumentos musicales. Es el caso del trabajo que realicé para componer el ciclo *Reading Castañeda* a partir de mi experiencia con “objetos sonoros” de metal y que me ocupó una decena de años. Claro, después de esa experiencia, es evidente que el aspecto espectral de un sonido,

11 Föllmer, Golo. “Karlheinz Stockhausen. Spherical concert Hall”. Consultado en <http://www.medienkunstnetz.de/works/stockhausen-im-kugelauditorium/> (noviembre de 2014).

12 Maiguashca, M. 2014. Entrevista con Arleti Molerio...

o de toda una composición, ha pasado a ser una preocupación fundamental de mi trabajo musical.¹³

Analícese el período comprendido entre los años de 1995 a 2002, época en la que compone la obra que nos ocupa. Maiguashca en 1995 conoce el trabajo de Claude Cadoz,¹⁴ quien formula modelos físicos y los hace sonar. Conjuntamente con él pudo formalizar en su programa de síntesis GENESIS (ACROE, Grenoble) los sonidos creados por sus objetos sonoros de metal, y con este circuito generar toda una serie de sonidos con los cuales compuso *Tiefen*,¹⁵ para ocho altavoces.

Desde otra perspectiva, la admiración por la obra de Borges despertó en él una fantasía y un apetito de interacción con la literatura que lo llevan a escribir varias obras basadas en los textos de este autor. La reinterpretación de las obras de Borges en el campo de la música realizadas por Maiguashca constituyen una particular lectura; se trata entonces de una reflexión del lenguaje (literario/musical) en sí mismo. Entre las obras musicales que utilizan textos de Borges dentro de su catálogo, se encuentra la miniópera *Die Feinde* (2002), que pone en escena el cuento *El milagro secreto* (esta miniópera será abordada en la segunda sección de este trabajo). También *Deutsches Requiem* (1997-1998), para saxofón, piano, percusión, 2 samplers y electrónica basada en el cuento del mismo nombre (cuento que tiene extraños paralelismos con *El milagro secreto*). Otra obra es *La noche cíclica* (2001-2002) basada en el poema del mismo nombre, para violín, cello, piano, marimba y cuatro seguidores de amplitud (en una segunda versión para cuatro *powerbooks*); *La noche cíclica* está conformada por dos capas: la primera de ellas es un complejo tejido rítmico creado por los instrumentos, la segunda capa es creada por el sonido de una composición reproducida por un lector de discos, el cual es percibido (por acción de los seguidores de amplitud) solamente cuando uno de los instrumentos toca (es percibido, pues, con la envolvente dinámica del instrumento).

En lo referente a la técnica musical, Maiguashca en este tiempo se ocupa en analizar, comprender y extender sus experiencias con los sonidos producidos por

13 Ibídem. Para ampliar la información sobre el tema consultar en <http://www.maiguashca.de/index.php/de/von-mir/229-reading-castaneda>; <http://www.maiguashca.de/index.php/de/ueber-mich/238-qreading-maiguashcaq-juan-maria-solare-notas-de-programa-al-concierto-del-200306> y <http://www.maiguashca.de/index.php/de/von-mir/222-objetos-sonoros>.

14 Claude Cadoz es un investigador francés, figura principal de ACROE, centro que se funda en 1976 con Annie Luciani y Jean-Loup Florens y que se define como un centro de investigación y creación orientado a la música por ordenador, la imagen, el movimiento y el arte multisensorial.

15 Maiguashca, Mesías. "Tiefen". Consultada en <http://www.maiguashca.de/index.php/de/1990-1999-a/91-411998-tiefen> (noviembre de 2014).

sus “objetos sonoros”;¹⁶ trabajo que lo lleva a reflexionar sobre las consecuencias de esta práctica. Dado que estos sonidos resultan “no armónicos”, los temas de notación, de lenguaje armónico y sintáctico deben ser replanteados.

“Musicalmente me ocupé en tratar de comprender y formalizar el mundo sonoro investigando en *Reading Castañeda y Tiefen*, para luego aplicarlo a la escritura instrumental”.¹⁷ Este recorrido arroja a la luz una perspectiva de direccionalidades dominantes en su período formativo, que dan paso a la consolidación de criterios y posturas, desprendidas de una exploración cercana en torno a materiales, ejes técnicos, conceptos y pensamientos estéticos, identificados en un proceso dialéctico. Maiguashca construye un mundo acústico que condensa materiales característicos, utilizando diferentes aspectos relacionados con los objetos sonoros, la música concreta, la instrumental-vocal y la electrónica; y unificando conceptos armónicos, melódicos y tímbricos que se convierten en el núcleo de su trabajo compositivo.

Versiones de la miniópera: *Die Feinde, La Celda, Los enemigos*

En el año 1997 el Zentrum für Kunst und Medien de Karlsruhe realiza el encargo de la obra *Die Feinde* al compositor Mesías Maiguashca, basada en el cuento *El milagro secreto* de J. L. Borges. La miniópera¹⁸ es estrenada en Karlsruhe, en el ZKM (Zentrum für Kunst und Medien) en el mismo año. *Die Feinde*, considerada como la primera versión, con textos en alemán, se presentó con una duración de treinta minutos y con un orgánico integrado por dos tenores, trío de cuerdas, dos clarinetes bajos, electrónica y proyección de video. Esta versión tiene, según el autor, un valor solamente histórico.

Con el propósito de acercar la obra a audiencias de habla española, Maiguashca realiza la versión *La celda* (2002) con textos mayormente en español. La nueva versión se estrena en Quito en el mismo año, con una duración aproximada de una hora, cambiando el orgánico a un actor, proyección de video, un montaje electroacústico y la música de la partitura instrumental grabada en el estreno de Karlsruhe reproducida en *playback*. Una tercera versión se presenta en Buenos Aires (2013), basada en la versión de Quito, con dos tenores, proyección en video, montaje electroacústico y la música de la partitura instrumental ejecutada en vivo. Esta última versión la titula *Los enemigos*.

16 Para ampliar la información consultar Maiguashca, Mesías. 2008. “Objetos sonoros”. Ponencia verbal presentada en el XV Festival de Música Latinoamericana en Caracas, mayo de 2008. Consultado en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-objetos_sonoros.pdf (noviembre 2014).

17 Maiguashca, M. 2014. Entrevista con Arleti Molerio...

18 La miniópera se define en este trabajo, según la concepción del compositor en estudio, como teatro de cámara, grupo instrumental pequeño complementado por medios tecnificados como video, electrónica, de duración relativamente corta, dirigido a públicos más o menos especializados.

Aspectos de comparación	Versión original <i>Die Feinde (Los enemigos)</i>	Segunda versión <i>(La celda)</i>	Tercera versión <i>Los enemigos</i>
Fechas de presentación	1997	2002	2013
Lugar	Karlsruhe/Alemania	Quito/ Ecuador	Buenos Aires/ Argentina
En escena	2 cantantes	1 actor	2 cantantes
Duración	00:30"	01:00"	01:00"
Orgánico	2 tenores, trío de cuerdas, 2 clarinetes bajos, electrónica y proyección video.	1 actor, proyección en video, un montaje electroacústico y la música grabada en el estreno de Karlsruhe, a ser reproducida en <i>playback</i> .	2 tenores, proyección en video, un montaje electroacústico y la música es ejecutada en vivo (no <i>playback</i>). Utiliza 8 altavoces.
Texto	<i>El milagro secreto</i> de J. L. Borges. Libreto adaptado para la obra por Mesías Maiguashca. Texto en alemán.	<i>El milagro secreto</i> de J. L. Borges. Libreto adaptado para la obra por Mesías Maiguashca. Texto mayormente español.	<i>El milagro secreto</i> de J. L. Borges. Libreto adaptado para la obra por Mesías Maiguashca. Texto mayormente español.
Observaciones	Es la versión original, pero según el autor solo tiene valor histórico. En las anotaciones de su página web dedica esta obra a su padre indicando que "pronto dejará de estar entre nosotros. Siguiendo viejas tradiciones los indígenas llevan alimentos para el gran viaje. Que de paso lleve también esta música" ¹⁹	Existe una versión en VHS que se encuentra en el archivo sonoro del compositor.	Es la versión más completa y es la que recomienda el autor que deberá ser ejecutada si se da la ocasión.

Ejemplo 1

Resumen comparativo de las tres versiones de la miniópera basada en *El milagro secreto de Borges*.

19 Maiguashca, Mesías. "Die Feinde, una miniópera". Consultado en <http://www.maiguashca.de/index.php/es/1990-1999-a/89-391995-97-die-feinde-eine-minioper-es> (noviembre de 2014).

De *El milagro secreto* de Borges a *Los enemigos de Mesías*

La historia descrita en *El milagro secreto* de Borges, relata el arresto del escritor judío Jaromir Hladik por las tropas nazis en 1942 en la ciudad de Praga. Hladik es condenado a muerte, y justamente en ese momento se encuentra escribiendo su drama *Los enemigos*, obra que él considera la justificación de su vida. "Hladik, en su celda, está condenado a la soledad: su único contacto con el mundo exterior son sus oídos, sus fantasías, sus recuerdos, sus temores. Sus sueños lo acosan. Su única actividad física posible es la gimnasia".²⁰ Con enojo, pide a Dios que le conceda el tiempo preciso para terminar su obra. "Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, a la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud".²¹ El pelotón nazi al siguiente día dispara contra él pero las balas no llegan a impactar sobre su cuerpo, no terminan su curso; en ese momento Hladik descubre que Dios le ha concedido el tiempo para que termine su obra. Continúa su trabajo hasta llegar a anotar el punto final y en ese momento las balas retoman su curso y lo destrozan. "Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó".²² Hladik muere el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana.

El texto de *El milagro secreto* se convierte en el punto de partida de Manguashca para edificar el libreto de la miniópera; en adelante, el tratamiento de los temas filosóficos, artísticos y existenciales ocupan un nivel importante en el discurso. Comenta Manguashca que el cuento lo fascinó desde un principio; por una parte, por lo antes descrito sobre el tratamiento de los temas; por otra, por la complejidad del tejido de hilos visibles e invisibles, que comunican símbolos tan típicos de Borges como el laberinto, los espejos, el doble y como último el humor "negro".²³

Para Manguashca,

la realidad en que vivimos es posiblemente "real" solo desde nuestra perspectiva, la percepción de espacio y tiempo es la clave para la construcción de nuestra

20 Manguashca, Mesías. "La celda una miniópera". Consultado en <http://www.manguashca.de/index.php/es/2000-2009-a/108-452002-la-celda-es> (noviembre de 2014).

21 Borges, Jorge Luis. 1985. "El milagro secreto". *Prosa completa 2 (Historia de la eternidad. Ficciones. El Aleph)*. Barcelona. Bruguera.

22 Ídem.

23 Manguashca, M. 2014. Entrevista con Arleti Molerio...

versión de la realidad. Pero un simple sueño distorsiona esa perspectiva, pues mientras el sueño dura, pasa a ser realidad. Es sobre todo la linealidad del tiempo lo que “encuadra” nuestra realidad. Cualquier duda sobre esa linealidad nos angustiaría, borraría los límites entre sueño y realidad. Buscamos seguridad en cadenas de causas y efectos.²⁴

La obra *Los enemigos* consta de dos partituras: la instrumental y la escénica. La partitura escénica funciona como eje de sincronización y está destinada sobre todo para el director de escena y la técnica. Contiene una representación (forma de onda) del montaje sonoro reproducido por el sistema *ProTools*; los tiempos (en minutos y segundos) corresponden al montaje *ProTools* y representan un *Time Line* para la presentación de la obra; esto significa cuál evento sucede en cada momento de la acción, además de incluir instrucciones para la luz, proyección de textos y los hechos en escena. Los números en círculos corresponden al número de la escena; esto es, con pocas excepciones, que cada línea de la partitura escénica corresponde a una unidad escénica teatral. En la partitura el autor explica que estas instrucciones fueron realizadas para la versión de Quito, pero para la versión de Buenos Aires los responsables escénicos tenían absoluta libertad creativa. Por su parte, la partitura instrumental contiene solo la notación para los instrumentos.

La Celda - Teatro musical

The image shows a page from a musical score titled "La Celda 1". It features two audio waveforms at the top, with lyrics written above them: "no lo disputaban...", "tropa", "6 pasos", "wc", and "2 pasos". Below the waveforms are three horizontal lines: "L." (lighting cues) with "obscuro", "cresc.", and "p (Teatro de sombras)"; "P." (projection cues); and "H." (stage directions) with detailed instructions in Spanish regarding the scene, lighting, and actor movements.

Ejemplo 2

Mesías Maiguashca. Miniópera *Los enemigos*. Partitura escénica. *La celda 1*. Estructura de la partitura.

Las secuencias de video que se presentan en los tres sueños fueron realizadas por Tamás Waliczky, artista húngaro.

El ejemplo siguiente sintetiza los textos, la acción dramática y las indicaciones de proyección en la obra.

Escenas	Proyección y hechos en la escena	Fuente	Textos
Escena 1: La Celda 1	<p>Escena: un camastro y un banco sencillo de madera.</p> <p>Vestuario de Hladik: ropa negra que delinee bien su figura, boina vasca.</p> <p>Hechos: En plena obscuridad Hladik hace ejercicios de Taichi, muy lentos, con eventuales referencias a las figuras que aparecerán luego en los sueños.</p> <p>Solo de Taichi.</p> <p>Interrumpe los ejercicios para "escuchar" los ruidos. La tropa, el W.C, los conoce, los "pasos" son nuevos.</p>	Montaje electroacústico	<p>La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladik, autor de la inconclusa tragedia de <i>Los enemigos</i>, de una vindicación de la eternidad y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez.</p> <p>No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizás infinito, las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez....</p>
Escena 2: Introducción Sueño 1	<p>Proyección: Sueño 1.</p> <p>Hechos: "escucha" los ruidos con atención, sobre todo "las voces", se sienta en el catre para mejor escucharlas y se duerme.</p>	Introducción, montaje electroacústico e instrumentos, Sueño 1, Video solo.	

<p>Escena 3: La Celda 2</p>	<p>Hechos: Se incorpora, dice: "en ese punto se despertó..." Y recomienza con los ejercicios en silencio. El texto es recortado por largos silencios. En ellos continúa Hladik con los ejercicios; cuando el texto recomienza se queda en 'estatua' hasta el siguiente silencio.</p>	<p>Montaje electroacústico</p>	<p>Hablado por Hladik. En ese punto, se despertó. Desde playback: Cesaron los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes. Un ruido acompañado y unánime, cortado por algunas voces de mando subía la Zeltnergasse. Era el amanecer, las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga... Tartamudeando: El diecinueve, las autoridades recibieron una denuncia. Normal: El diecinueve, las autoridades recibieron una denuncia. El mismo diecinueve, al atardecer, Jaromir Hladik fue arrestado. Lo condujeron a un cuartel aséptico y blanco, en la ribera opuesta del Moldau. No pudo levantar uno solo de los cargos de la Gestapo: su apellido materno es Jaroslavski, su sangre era judía, su estudio sobre Boehme era judaizante, su firma dilataba el censo final de una protesta contra el Anschluss. En 1928 había traducido el Sepher Yezirah para la editorial Hermann Barsdorf; el efusivo catálogo de esa casa había exagerado comercialmente el renombre del traductor; ese catálogo fue hojeado por Julius Rothe, uno de los jefes en cuyas manos estaba la suerte de Hladik. No hay hombre que, fuera de su especialidad, no sea crédulo: dos otros adjetivos en letra gótica bastaron para que Julius Rothe admitiera la preeminencia de Hladik y dispusiera que lo condenaran a muerte, para animar a otros.</p>
---------------------------------	--	--------------------------------	---

<p>Escena 4: El interrogatorio</p>	<p>Proyección: Los textos del juez son proyectados en la pantalla a manera de subtítulos. Hechos: Los textos del juez son proyectados como subtítulos en la izquierda de la pantalla, con el texto alemán. Hladik contesta, actuando como mimo, los textos del acusado. Los movimientos de Hladik al principio y fin de la escena sugieren soldados que lo traen descortésmente a la sala y fuera de la sala de interrogación.</p>	<p>Montaje electroacústico e instrumentos</p>	
<p>Escena 5: La Celda 3</p>	<p>Hechos: Con el sonido de la puerta Hladik es empujado en su celda. Hladik percibe un cluster electrónico y 'descubre' el juego de fases. Es interrumpido por los 'pasos'. Hladik escucha pensativo los textos. Pas de deux. Que termina en valse.</p>	<p>Montaje electroacústico</p>	<p>El primer sentimiento de Hladik fue de mero terror. Pensó que no lo hubieran arreadado la horca, la decapitación o el degüello, pero que morir fusilado era intolerable. En vano se dijo que el acto puro de morir era lo temible, no las circunstancias concretas.</p>
<p>Escena 6: Dúo de la espera 1</p>	<p>Proyección: "En esta noche murió Hladik, centenares de muertes..." Hechos: Escucha toda la escena en una posición casi 'estatua': interpretación extremadamente lenta entre posiciones, que representan maneras de ser ejecutado; por ejemplo: fusilado, ahorcado, etc.</p>	<p>Montaje electroacústico e instrumentos</p>	
<p>Escena 7: La Celda 4</p>	<p>Hechos: Reminiscencias del cluster electrónico. El ruido de W.C. lo vuelve a la 'realidad'. Los pasos le sugieren ver fuera de la celda y, de estos movimientos, participar activamente en el siguiente sueño.</p>	<p>Montaje electroacústico</p>	<p>Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles.</p>

Escena 8: Sueño 2	Hechos: Hladik realiza un dúo con la figura de la pantalla.	Video solo.	
Escena 9: La Celda 5		Montaje electroacústico	<p>Hladik había rebasado los cuarenta años. Fuera de algunas amistades y de muchas costumbres, el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida. Como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutados por ellos, y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba. Todos los libros que había dado a la estampa le infundía un complejo arrepentimiento. En sus exámenes de la obra de Boehme, de Abenesra y Fludd, había intervenido esencialmente la mera aplicación; en su traducción del 'Sepher Yezirah', la negligencia, la fatiga y la conjetura. Juzgaba menos deficiente, tal vez, la 'Vindicación de la Eternidad'. El primer volumen historia las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton; el segundo niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola repetición para demostrar que el tiempo es una falacia. Desdichadamente no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia.</p>

Escena 10: Dúo de la espera 2	Proyección: "Pensó que aún le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir". Hechos: Escucha toda la escena en una posición casi 'estatua', interpolación extremadamente lenta entre posiciones que representan maneras de ser ejecutado; por ejemplo: fusilado, ahorcado, etc.	Montaje electroacústico e instrumentos	
Escena 11: La Celda 6	Hechos: Ejercicios de Taichi. Figura Lissajou.	Montaje electroacústico	De todo ese pasado equívoco y lánguido quería redimirse Hladik con el drama en verso Los enemigos. Pensó que aún le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir. Tartamudeó: Habló con Dios en la obscuridad.
Escena 12: Oración	Proyección: "Si de algún modo existo..."	Montaje electroacústico e instrumentos	Otórgame esos días Tú, de quien son los siglos y el tiempo.
Escena 13: La Celda 7		Montaje electroacústico	Era la última noche, la más atroz, pero diez minutos después el sueño lo anegó como un agua oscura.
Escena 14: Sueño 3	Suenan campanas.	Video solo.	
Escena 15: La Celda 8	Hechos: Hladik: "Aquí se despertó". Hladik retoma los ejercicios. Representa el texto (es transportado por los soldados a través de galerías y escaleras hasta el patio de la prisión) con métodos de mimo, una vez llegado al patio lo hacen sentar en el banco (al extremo derecho del escenario).	Montaje electroacústico	Hablado por Hladik: Aquí Hladik se despertó. Desde playback: Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño cuando son distintas y claras y no se pueden ver quien las dijo. Se vistió; dos soldados entraron en la celda y le ordenaron que los siguiera. Del otro lado de la puerta, Hladik había previsto un laberinto de galerías, escaleras y pabellones.

<p>Escena 16: La ejecución</p>	<p>Proyección: Textos del sargento, proyectados a manera de subtítulos. Hechos: Hladik entra empujado por los soldados en el patio de la prisión. Contesta mímicamente a las preguntas del teniente. Hladik es 'preparado' para el fusilamiento, atado las manos atrás, puesto hacia la pared de la derecha y hecho sentar. Espera hasta que den las 9.00. Hladik de pie enfrenta a las balas.</p>	<p>Montaje electroacústico e instrumentos</p>	<p>El sargento vociferó la orden final.</p>
<p>Escena 17 : El patio, el milagro</p>	<p>Hechos: Hladik tambalea violentamente y sin control gesticula locamente, palpándose supuestas heridas; tratando de comprender la situación inspecciona el lugar, repara en los soldados inmóviles; susurra: 'estoy muerto', 'estoy en el infierno', 'estoy loco', escucha los ruidos del ambiente, comienza a 'comprender', empieza a 'escribir.</p>	<p>Montaje electroacústico</p>	<p>Pensó... pensó... pensó... Otro día pasó antes que Hladik entendiera. Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor. Un año le otorgaba su omnipotencia.</p>
<p>Escena 18: El milagro 1</p>	<p>Proyección: "Hladik comenzó a trabajar febrilmente..."; "minucioso, inmóvil secreto urdió en el tiempo su alto laberinto invisible". Hechos: En oposición a la agitada música, Hladik está sereno, soberano, 'componé' su obra lenta, clara, deliberadamente. Sus gestos son cada vez más lentos y precisos.</p>	<p>Montaje electroacústico e instrumentos</p>	
<p>Escena 19: El milagro 2</p>	<p>Proyección: "Dos veces cambió el tercer acto..." Hechos: hace 'estatuas' cada vez más largas en el tiempo moviéndose a la... 'posición de plegaria', en que queda inmóvil.</p>	<p>Montaje electroacústico e instrumentos</p>	<p>Dio término a su drama. No le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró.</p>

Escena 20 : El milagro 3	Proyección: J. Hladik (videocomposición) Hechos: Se derrumba y queda tumbado. Inmóvil, en un último momento se yergue.	Montaje electroacústico y video.	
Escena 21: Epílogo (Ad Lib)		Montaje electroacústico	

Ejemplo 3

Síntesis de los textos, la acción dramática y las indicaciones de proyección en la obra.

El deslizamiento del significante de la obra de Borges a *Los enemigos* de Manguashca unifica temas que se convierten en principios generativos; uno de ellos es la naturaleza del tiempo concebida como lineal, circular, cíclica, ¿recurrente?:

Juzgaba menos deficiente, tal vez, la VINDICACIÓN DE LA ETERNIDAD: el primer volumen historia las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton; el segundo niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola “repetición” para demostrar que el tiempo es una falacia.²⁵

Otra de las ideas que articula los temas es la religiosidad, entendida específicamente en la relación del creyente con Dios:

Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de *LOS ENEMIGOS*. Para llevar a término este drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Concédeme este tiempo, Tú, de quien son los siglos y el tiempo. [...] Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios [...] Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor. Un año le otorgaba su omnipotencia.²⁶

La estructuración eficaz y de síntesis que logra Manguashca al concebir el libreto desde sus propios códigos, hilvana un tejido complejo, donde el personaje principal es tratado con una identificación filosófica, humana y sensible, que lo convierte en el principio generativo de la historia, al igual que lo presenta Borges en su cuento; el aporte de Manguashca está en la simplificación de la historia y en la

25 Libreto de la mini ópera *La Celda* con textos de Jorge Luis Borges *El milagro secreto*.

26 Ídem.

conexión que establece con el discurso musical. En el argumento general aparecen personajes, objetos, imágenes, sonidos, escenas, que, en su conjunto, constituyen el imaginario histórico, iconográfico y simbólico de la época de los nazis. En este contexto ocupa un lugar importante el sistema que se integra con las partes de los sueños y las inscripciones religiosas, recursos que condensan la acción dramática referida a los temas existenciales.

Otro de los niveles del discurso se establece en la relación del protagonista con el espectador, el cual “ve” físicamente al actor y su deambular en la celda, “escucha” su interior a través de ocho altavoces, “ve” sus sueños en la pantalla y es guiado en la historia por un relator que habla desde los altavoces.²⁷ La obra mantiene una tensión secreta, interna, con climas sombríos y saturados; la música sostiene la expresión de Hladik enclaustrada en el opresivo espacio de su celda.

La forma, dramaturgia y construcción musical

Las 21 escenas que conforman el único acto de *Los enemigos* se distinguen por diseños estructurales de cierta forma simétricos, establecidos a partir de relaciones internas que se conectan y dan sentido al discurso. Los planos de la realidad y la ficción construyen un hilo conductor que organiza la forma estructural. Desde el punto de vista escenográfico la celda domina visualmente como fondo, entendida como una referencia de la realidad.

En el ejemplo se puede constatar la concepción estructural general y los tipos de unidades que la conforman:

Escenas	Diseño estructural	Tipos de unidades
No.1	La celda 1	Celdas (8)
No.2	Introducción, Sueño 1	Sueños (3)
No.3	La celda 2	Interrogatorio (1)
No.4	Interrogatorio	Dúos de la espera (2)
No.5	La celda 3	Oración (1)
No.6	Dúo de la espera 1	La ejecución (1)
No.7	La celda 4	El patio y el milagro (1)
No.8	Sueño 2	Milagros (3)
No.9	La celda 5	Epílogo (1)

No.10	Dúo de la espera 2	
No.11	La celda 6	
No.12	Oración	
No.13	La celda 7	
No.14	Sueño 3	
No.15	La celda 8	
No.16	La ejecución	
No.17	El patio, el milagro	
No.18	El milagro 1	
No.19	El milagro 2	
No.20	El milagro 3	
No.21	Epílogo	

Ejemplo 4

Concepción estructural general y los tipos de unidades.

Podría afirmarse que la estructura se encuentra próxima a un procedimiento cíclico que recupera constantemente la unidad de la celda y el sueño como elementos integradores y generadores de desarrollo. La estructuración en partes independientes que se suceden de forma ininterrumpida, conectadas por el narrador, evidencian en su conjunto un contenido musical que subyace, edificado a partir del agrupamiento sistemático y funcional de las partes sobre la base de los comportamientos musicales.

En lo concerniente al análisis dramático musical de la obra, entendido este trabajo como "diseño general del contenido narrativo resultante de los cambios cualitativos que suceden en la articulación de los diferentes planos o niveles de realización del discurso musical",²⁸ se han identificado los cambios que adquieren un protagonismo y pueden ser definidos como momentos climáticos; de igual manera se organizan las etapas del desarrollo dramático estructural definidas en la exposición, desarrollo-nudo y desenlace. Se ha tomado en consideración el contenido narrativo musical y su relación en el desarrollo de la acción dramática.

28 Morales Flores, I. C. 2008. "Ebbó...". Concepto de dramaturgia musical creado operativamente sobre la base del proyecto de análisis propuesto e inspirado en la noción de tiempo musical que el musicólogo A. Padilla refiere en su libro *Dialéctica y música: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez* (1995, p. 113).

En el argumento es posible definir tres momentos fundamentales.

El primero está relacionado con la presentación del personaje principal y la exposición de los elementos contextuales y dramáticos fundamentales. Se describe y ubica el contexto de la acción, se enuncia el conflicto dramático que es la sentencia de muerte.

El segundo momento está vinculado con el desarrollo de la acción dramática, que presenta los momentos más trágicos y reflexivos; la relación con Dios y las súplicas para poder terminar la obra que justificaría la vida de Hladik.

Por último, el desenlace final con la muerte del personaje principal luego de haber culminado con la escritura de su obra.

Para una representación de lo expuesto anteriormente, se propone el siguiente ejemplo como diseño de organización y clasificación de la acción dramática. Los subtítulos de las partes posibilitan una mejor comprensión del contenido narrativo.

Exposición	Desarrollo-nudo	Desenlace
Escena 1, La celda 1 hasta Escena 3, La celda 2	Escena 4, Interrogatorio hasta Escena 15, La celda 8	Escena 16 hasta Escena 21, Epílogo

Ejemplo 5

Diseño de organización y clasificación de la acción dramática.

El momento de mayor condensación dramática se establece en la ejecución y el milagro. La primera parte, entendida hasta la ejecución, se presenta descriptiva y compromete en menor medida los planos del relato. Por su parte, luego de la ejecución, la acción sostiene las situaciones más dramáticas y conecta en un solo plano los estados de la realidad y la ficción. Es de resaltar que el curso dramático evidencia una compensada relación entre el contenido narrativo musical y el contenido del texto.

Se impone detener la atención en la relación entre los niveles del discurso del libreto y la obra musical. Miguashca explica, en la entrevista realizada, que la miniópera toma elementos arquitectónicos de una frase del condenado a muerte, Hladik, el cual desafía a Dios a postergar su vida hasta terminar su obra literaria: "Otórgame esos días; Tú, de quien son los siglos y el tiempo". El autor grabó con dicción espontánea la segunda parte de la frase en alemán y el análisis resultante le rindió el siguiente esquema de proporciones temporales:

Ge	wäh	re	mir	die-se	Ta-ge
14	5	9	6	12	8

Total: 54 unidades de tiempo.

The image shows a musical score for a scene titled 'Ejemplo 6'. At the top, there is a stage direction 'Bühne: Liebe' with an arrow pointing right, and 'denkst?' at the end. Above the score, a series of time signatures are listed: 7/8, 5/16, 9/16, 3/8, 3/4, and 2/4. The score itself consists of four staves: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), Bassoon (Baskil. 1-II), and a lower staff with dynamics 'Alto ppp' and 'molto'. The lyrics are: 'ge wãh re mir die se ta ge'. The score is marked with 'Alto ppp' and 'molto'.

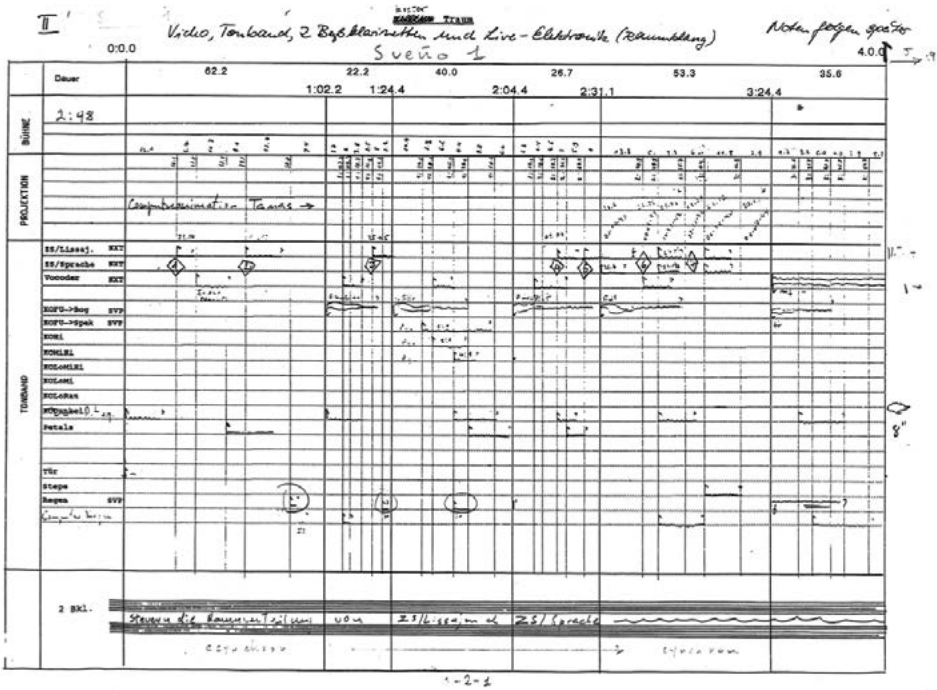
Ejemplo 6

Mesías Maiguashca. Miniópera *La celda*. Partitura instrumental.
Esquema de proporciones temporales.

Este esquema de proporciones permea todas las partes de la obra.

Si se toma por ejemplo el primer sueño, aplicada las proporciones 14, 5, 9, 6, 12, 8 a la duración de 240 segundos, tendríamos las duraciones correspondientes. Por ejemplo, la primera duración de 62.2 segundos se deduce así: $240/(54/14)=62.2$, etcétera.

Pero además, la duración 62.2 está sujeta nuevamente a las proporciones 14, 5, 9, 6, 12, 8, haciendo así que la primera parte del sueño (62.2) tenga la misma forma temporal que todo el sueño; en realidad, una situación fractal, en que una parte tiene la misma morfología que el todo.



Ejemplo 7

Mesías Maiguashca. *Miniópera Los enemigos*. Partitura instrumental. Sueño 1.

Ejemplo de la proporción temporal.

Nuevamente, la proporción 14, 5, 9, 6, 12, 8 y permutaciones de ella son utilizadas como base temporal para todas las partes de la obra. Esto es, semánticamente, que cada parte está repitiendo su plegaria a Dios: "gewähremir diese Tage": "Otórgame esos días".

Otro ejemplo de la relación del texto y la música se establece con la frase de Borges cuando dice: "La noche del catorce de marzo de 1939... Jaromir Hladik, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, soñó con un largo ajedrez... El soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez. En ese punto, se despertó. Cesaron los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes". Los sonidos de la lluvia, de los terribles relojes y de los ruidos de pasos (que pueden sugerir la presencia de los soldados que lo llevarán a su ejecución) pasan a ser elementos cíclicos que envuelven la obra.

Por su parte, los sueños evocan los fantasmas del prisionero, estableciendo una estrecha relación con las imágenes proyectadas y la arquitectura temporal antes descrita, creadoras de un imaginario que conforma la dualidad de lo real y lo soñado.

En lo referente a los aspectos técnicos compositivos, Manguashca expone que *Los enemigos* es un esfuerzo de integrar su lenguaje musical. La utilización y convivencia de la música electrónica, concreta, instrumental y vocal en la obra así lo demuestra. Musicalmente, trata de unificar los conceptos de armonía, melodía y timbre. Un elemento muy importante sigue siendo el mundo sonoro derivado de los “objetos sonoros de metal”, que permea, sobre todo, los interludios-video de los tres sueños y varias estructuras instrumentales. El resultado final trata de dar a los sonidos concretos un carácter “instrumental” y a los instrumentales un carácter “concreto”, buscando así una unidad tímbrica. Un ejemplo de este particular es la escena 16, *La ejecución*, donde las proporciones de tiempo son: 14, 5, 12, 8, 6, 9, corcheas. Los instrumentos se acercan en alturas y timbres a las “terribles campanas” (objeto sonoro de metal), de modo que se crea una unidad tímbrica y armónica entre objeto sonoro e instrumentos.

10-7 Ki Die Erschließung

10-7

Flöte

Klavier

Violoncello

alle Camb soll jählich eher Dornen mit f' anspucken

alle wagen Hasen

10-7

Ejemplo 8

Mesías Manguashca. Miniópera *Los enemigos*.
Partitura instrumental. Escena 16 *La ejecución*.
Ejemplo de unidad tímbrica y armónica entre
objeto sonoro e instrumentos.

Epílogo

A lo largo de este ensayo, hubo ocasión para profundizar y poner en evidencia el trabajo creativo musical de Mesías Maiguashca en su única ópera, titulada *Los enemigos*. Este acercamiento propone una reflexión sobre la sintaxis de materiales utilizados en su propuesta y la manera en que estos son trabajados dentro del discurso musical. Según Gandini, lo novedoso hoy, “más que en el material, estaría en la sintaxis, en la manera en que esos materiales se combinan entre sí [...] el compositor tiene en su haber el pasado inmediato de la música, pero además tiene el pasado mediato [...] puede ver de una manera mucho más amplia, y estaría en la etapa de sintaxis, de la organización de los materiales, que no deben ser necesariamente los producidos en los últimos veinte años, sino todos los de la historia de la música”.²⁹ Posicionados en esta postura, es posible exponer que Maiguashca destaca en su producción las características siguientes:

1. El lenguaje musical responde a su posición estética, que se sustenta en un marcado carácter experimental.

2. El discurso musical proyecta un alto grado de complejidad y se acoge a un “singular” principio de articulación tímbrica, armónica, melódica y estructural, que proporciona en sus obras unidad y coherencia. La singularidad en este marco se asocia a la manera de discernir y homogeneizar la dialéctica interna de los materiales, proceso en el cual, por lo general, se jerarquiza el timbre y se incorporan con profundos anclajes los tratamientos empíricos relacionados con el proceso creativo.

3. En su propuesta compositiva conviven la música electrónica, concreta, instrumental y vocal. Para Maiguashca la función de los materiales en la creación están enfocados a procesos de desarrollo, especialmente los tímbricos.

4. Mantiene una actitud expectante en la exploración de los parámetros musicales (altura, timbre, espacialidad). La utilización de los “objetos sonoros” se ha convertido en un centro que unifica el pensamiento tímbrico de la última época.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis. 1985. “El milagro secreto”. *Prosa completa 2 (Historia de la eternidad. Ficciones. El Aleph)*. Barcelona. Bruguera.

²⁹ Gandini, Gerardo. 1984. “Están”. *Actas de las Segundas jornadas de música del siglo XX*. Córdoba, Argentina, snp.

Gandini, Gerardo. 1984. "Están". *Actas de las Segundas jornadas de música del siglo XX*. Córdoba, Argentina, snp.

Maiguashca, Mesías. 2001. "El quehacer estético, mi quehacer estético", agosto-septiembre. Quito.

Consultado en <http://www.maiguashca.de/index.php/es/> (noviembre de 2014).

— 2008. "Objetos sonoros". Ponencia verbal presentada en el XV Festival de Música Latinoamericana en Caracas, mayo de 2008. Consultado en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-objetos_sonoros.pdf (noviembre 2014).

— "Die Feinde, una miniópera". Consultado en <http://www.maiguashca.de/index.php/es/1990-1999-a/89-391995-97-die-feinde-eine-minioper-es> (noviembre de 2014).

— "La celda una miniópera". Consultado en <http://www.maiguashca.de/index.php/es/2000-2009-a/108-452002-la-celda-es> (noviembre de 2014).

— 2014. "La producción musical de Mesías Maiguashca". Entrevista con Arleti Molerio, vía correo electrónico. Noviembre 2014.

Morales Flores, Iván Cesar. 2008. "Ebbó: del rito al simulacro. Análisis musicológico de una ópera oratorio de Louis Aguirre". *Boletín Música Casa de las Américas*, Nro. 21, enero- marzo. La Habana, pp. 3-24.

Padilla, Alfonso. 1995. *Dialéctica y música: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. 1 ed. Helsinki, Finlandia. Editorial Hakapaino Oy.

Discografía

Maiguashca, Mesías. 2005. *La celda*. Secuencias de video de Tamás Waliczky. Actuación: Christoph Baumann, Dirección general: Mesías Maiguashca, Montaje de video: Aljoschca Hofmann, Técnica Staff: Teatro Sucre, Presentación: Teatro Sucre con el apoyo de la Sociedad Filarmónica de Quito. Formato DVD. Fecha: 15 de septiembre de 2005.

Mesías Maiguashca

Nace el 24 de diciembre de 1938 en Quito, Ecuador y se radica en Freiburg desde 1996. Su formación profesional la realiza en las siguientes instituciones: Conservatorio de Quito, Eastman School of Music (Rochester, N.Y.), Instituto Di Tella de Argentina y en el Musikhochschule de Köln. Su producción musical incluye diferentes formatos instrumentales y en ellos se destaca la utilización de "objetos sonoros" creados por el compositor. Trabajó como docente en Metz, Basel, Quito, Cuenca, Buenos Aires, Bogotá, Madrid, Barcelona, Hungría y Corea; fue profesor de música electrónica en Musikhochschule Freiburg hasta su jubilación en 2004. Funda en 1988 el K.O. Studio Freiburg, junto con Roland Breitenfeld con el propósito de realizar estudios y producciones de música experimental.

Uqbar

de Jorge Horst

Pablo Cetta *

Resumen

Uqbar, obra de Jorge Horst inspirada en el relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges, fue estrenada el 9 de octubre de 2011 en Buenos Aires, en la sala Carlos Guastavino del Centro Nacional de la Música. Escrita para tres cantantes y ensamble de cámara con percusión, se desarrolla en torno a la idea de acción escénica sonora, y está dividida en cinco secciones que llevan por título *Isole, Yapay, Finestre, Gardens* y *Klangstaub*. El concepto tradicional de ópera es descartado desde su concepción. La obra carece de texto, y el compositor concentra su atención sobre los aspectos sonoros. No pretende aquí narrar una historia, establecer un relato, o plantear acción dramática alguna, pues la teatralidad de *Uqbar* está conformada por el sonido, y el sonido mismo es su argumento.

Palabras clave: teatro instrumental, espacialización, islas sonoras, Borges

Abstract

Uqbar, by Jorge Horst, was inspired by Borges' short story *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. This work was premiered on October 9th 2011 in Buenos Aires at Carlos Guastavino Auditorium of the Centro Nacional de la Música. Written for three singers, chamber music ensemble and percussion, this work develops the idea of stage sound action. The piece was divided into five sections, named *Isole, Yapay, Finestre, Gardens* and *Klangstaub*, and traditional opera concept was discarded from the beginning. The piece has no text and the action is centered on sound aspects. The composer does not intend to tell a story or propose dramatic action at all, as *Uqbar's* drama is shaped by sound, and sound itself is the plot.

Keywords: instrumental theatre, spatialization, sound islands, Borges

* Licenciado en Música y Doctor, especialidad Composición, por la Universidad Católica Argentina. Es Director del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y Director del Doctorado en Música de la FACM-UCA.

Jorge Horst nació en Rosario –Provincia de Santa Fe– en 1963. Realizó estudios de composición con Francisco Kröpfl, y asistió a diversos cursos sobre la especialidad dictados por Gerardo Gandini, Carmelo Saitta y Jorge Molina, entre otros.

Recibió numerosos premios y distinciones, entre ellos el de la Dirección Nacional de Música en 1988; Fundación Antorchas entre los años 1987 a 1993; The Alea III International Competition de Boston en 1990; Fundación San Telmo en 1991; Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe en 1993 y 1994; Camping Musical Bariloche en 1990; Fondo Nacional de las Artes en 1995, 1996 y 2001; Asociación Editar en 1995; Centro de Estudios Avanzados de Música Contemporánea en 2002 y en el Concurso de Literatura, Teatro y Música del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (bienio 2000-2001).

Fue miembro fundador de la agrupación Klank - Música Contemporánea de Rosario, y miembro de la Asociación Santafesina de Compositores.

Su música ha sido difundida en ciclos de conciertos y festivales del país y del exterior -en Chile, México, Estados Unidos, Alemania, Dinamarca y Suiza, entre otros.

Ha realizado una extensa labor docente y de investigación en análisis musical y composición, dictando clases y conferencias en diversas instituciones nacionales y del exterior.

Respecto a su música, Horst concibe el material sonoro a modelar a partir del diseño de un repertorio de elementos básicos, que actúan posteriormente como disparadores de configuraciones musicales de distintos niveles de complejidad.¹ Esos elementos, conformados por breves células rítmicas, acordes-espectro, adornos o pequeños giros, se articulan con mayor o menor grado de elaboración, dando lugar a estructuras espacio-temporales que le resultan significativas, particularmente en el plano afectivo. Los materiales interactúan de un modo simbiótico, articulando una trama de múltiples posibilidades combinatorias a través de analogías y oposiciones. Al trazar las relaciones entre los eventos se aleja de los convencionalismos, evitando los condicionamientos impuestos por reglas de estilo y respetando aquello que los materiales expresan por sí mismos.

Para llevar a cabo la tarea compositiva considera necesario elaborar estrategias que permitan transitar ese repertorio. De las infinitas relaciones posibles entre los materiales musicales -implícitas o explícitas, profundas o superficiales, rizomáticas o radicales- sólo algunas logran formalizarse a través del ajuste de las variables del sistema elegido. A partir de un cúmulo de procedimientos, caracterizados por estados de vaguedad o nitidez, se establece una matriz de agenciamientos, de aleaciones, y a la vez, de posibles transgresiones.

Horst define al momento de la elección y generación de los elementos que conforman la materia musical como uno de los más extraños, inquietantes y

1 Horst, Jorge. 2008. "Materia musical y recorridos". *Clang. Revista de Música*, Nro. 1. Universidad Nacional de La Plata, pp. 58-61.

apasionantes del proceso de creación musical. A partir de esas determinaciones originales se vislumbran las distintas posibilidades de tratamiento de la materia, mediante mecanismos de selección y transformación. Las diversas variantes combinatorias se entrelazan en un intrincado laberinto de opciones, oportunidades, juegos, azar y determinación. Las decisiones, promovidas por un impulso vital, surgen de la observación, del escrutinio, de la intencionalidad, del deseo, de la contravención.

Como parte del sistema de transformaciones y proliferación de la materia reconoce cuatro métodos de despliegue o multiplicación de las componentes del repertorio, cuyas variantes se hacen presentes a medida que el territorio es recorrido. 1) La aplicación de procedimientos aditivos y divisivos sobre los materiales recogidos, que llevan del detalle a la globalidad y de la globalidad al detalle, respectivamente. 2) La utilización de estrategias tales como la construcción de redes, cadenas, raíces y rizomas, o la aplicación de la recursividad algorítmica. 3) La determinación de roles o funciones a cada uno de los materiales, con el propósito de establecer ejes o polarizaciones, elementos centrales y unidades satelitales. 4) La asignación de direccionalidad a las acciones derivadas de la combinación de los distintos elementos de una configuración, estableciendo campos atractivos, repulsivos o estables.

Posteriormente, y a través del ajuste de los parámetros, acciones y gestos del dispositivo, deviene la forma. La topología y los desplazamientos de la materia musical quedan definitivamente plasmados en la partitura a través de un proceso de solidificación: "la roca después de la lava".² Finalmente, la decodificación de la partitura, entendida como derrotero de intenciones, convierte nuevamente el resultado en un producto maleable.

El anhelo de escapar de la redundancia y la banalización de los recursos ya establecidos, el rechazo a ocultarse en la seguridad, o a someterse a la imposición de los modelos imperantes, lo ha llevado a asumir una posición de resistencia y de búsqueda constante. Esa actitud atenta y crítica del devenir musical no se restringe al mero acto compositivo, sino que se proyecta sobre su humanidad, determinando un modo de transitar la vida.

La postura estética de Jorge Horst es coincidente con su actitud combativa frente a las normas establecidas y a los convencionalismos sociales y culturales.³ Ya desde los títulos de algunas de sus obras hace manifiesta su posición política: *Selva inescrutable libertaria* (2000), para orquesta; *Barro sublevado* (2003), para piano; *Barricada* (2007) para clarinete, fagot, trompa, trombón, violín, viola, violonchelo

2 Diálogo con el autor, el 20 de mayo de 2014, en un bar de la ciudad de Rosario, Santa Fe.

3 Véase Horst, Jorge. 2007. "Acracia y composición musical". Fessel, Pablo (comp.) *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina: escritos de compositores*. Buenos Aires. Ediciones BN, pp. 41-50.

y contrabajo. Lo mismo ocurre con los textos empleados en sus composiciones, como en el caso de la pieza *Sin Dogma IV. Primigenia*, escrita en 2007, para fagot, saxo barítono, trompa, trompeta, dos didgeridoos, viola y violonchelo, en la cual los intérpretes pronuncian, entre otros, el siguiente texto:

Si transgresión implica quebrantamiento, por negación y contravención, provocando translímites, insubordinación y desacato; si transgredir es infracción, profanar, y para muchos, hasta delito, entonces la transgresión, dentro de universos entumecidos, hegemónicos y resignantes, deviene en resistencia y sublevación.⁴

Las frases, que el mismo Horst cita en su artículo “Necesaria Transgresión”,⁵ dan cuenta una vez más de su apasionamiento no sólo por la música, sino también por el pensamiento de Luigi Nono, Mathias Spahlinger y Helmut Lachenmann. Tal admiración se ve reflejada en su poesía “A Luigi Nono”,⁶ de la cual reproducimos aquí un fragmento.

aguas de entre aguas
 dulce violencia Venecia calma
 mármol
 madera
 “...sofferte onde serene...”
 piedras
 “...escuchar las piedras”
 desde canales
 islas
 fragmentos
 múltiples instantes
 posibles
 mundos
 imposibles?
 “...infinitos mundos...”
 “¿Dónde estás, hermano?”

4 El texto citado fue publicado tiempo antes de la composición de la obra en Horst, Jorge. 2003. “Necesaria transgresión”. *Anuario 2002-2003*. Departamento Social. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Rosario, pp. 81-84.

5 *Ibidem*.

6 Horst, Jorge. 1990. “A Luigi Nono”. *Revista del Instituto Superior de Música*, Nro. 2. Secretaría de Extensión. Universidad Nacional del Litoral, pp. 37-39.

“Debo a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar”.⁷ Así comienza el relato de Jorge Luis Borges que inspira la composición de la obra de Jorge Horst. Me refiero a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, publicado en la revista literaria *Sur* en 1940, como parte de la colección *El jardín de los senderos que se bifurcan*, y que más tarde integró el libro *Ficciones*.

Uqbar se desarrolla en torno a la idea de acción escénica sonora. El concepto tradicional de ópera es descartado desde su concepción, pues en esta pieza el compositor no pretende narrar una historia, establecer un relato, o plantear acción dramática alguna. La teatralidad está conformada por el sonido, y el sonido mismo es su argumento.

El devenir sonoro es, además, único protagonista. Las fuentes se desplazan por el espacio de representación, al igual que los espectadores que lo habitan y lo recorren. Sus trayectorias afirman la trama laberíntica que subyace en las composiciones del autor, y en el relato mismo de Borges.

El sonido se manifiesta en el espacio, y el espacio se manifiesta en el sonido. El espacio de la percepción, el sonido de la memoria, son sus nuevas dimensiones. Sonido-espacio que se multiplica, como los espejos y la cópula hacen con los hombres, según los dichos del heresiarca. Espejos que despiertan el deseo de saber más acerca de un país imaginario.

“Aéreo-claro sobre oscuro-redondo”.⁸ Los colores del sonido se conjugan por acumulación, del mismo modo que los adjetivos en la lengua de Tlön para formar los sustantivos.

“El color del naciente y el remoto grito de un pájaro en simultaneidad”.⁹ Los objetos sonoros y el espacio se combinan por poesía y por azar, así como los habitantes de Tlön combinan una parte visual y otra auditiva para representar al amanecer.

“Hay poemas famosos compuestos de una sola palabra”,¹⁰ y del mismo modo hay fragmentos musicales plenos de significación, contenidos en un único sonido.

Uqbar fue estrenada en Buenos Aires, en la sala Carlos Guastavino del Centro Nacional de la Música, el 9 de octubre de 2011. La puesta contó con la participación de Federico Gariglio en la dirección musical, Pablo González Aguilar en la dirección escénica, Marina Apollonio en escenografía, Jimena Aboitiz en vestuario, Betina

7 Borges, Jorge Luis. 1956. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Ficciones*. Buenos Aires. Emecé Ediciones, p. 13.

8 *Ibidem*, p. 21.

9 *Idem*.

10 *Idem*.

Robles en iluminación y Patricia Trolli en caracterización. La interpretación estuvo a cargo de Sandra Pianigiani (contralto), Leonardo Menna (barítono), Manuel Blanco (bajo), Sergio Catalán (flautas), Federico Landaburu (clarinetes), Álvaro Suárez Vázquez (trompa), Oswald Zuluaga (trombón), Matías Nievas (trompeta), Gonzalo Pérez y Bruno Lo Bianco (percusión), Carlos Brites (violín), Mariano Malamud (viola), Martín Devoto (violonchelo) y Sergio Rivas (contrabajo).

En los comentarios del programa, escritos por el mismo compositor, leemos los siguientes párrafos:

El nombre de la pieza, *Uqbar*, si bien refiere de manera sesgada al título de un cuento de Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en ningún caso es o determina argumento alguno de esta acción sonora escénica ni configura algún aspecto de su formalización.

Uqbar sería un lugar ignoto en el que aparentemente nadie ha estado nunca, pero que aquí se lo intenta representar como un posible imaginario sonoro de músicas sobre otras que resuenan a través de una geografía sonora insular, donde no hay palabras cantadas ni dichas y que, como si fueran sugerencias, solo quedan las resonancias como huellas de las palabras y las cosas.

La obra está dividida en cinco secciones, que llevan por título *Isole, Yapay, Finestre, Gardens y Klangstaub*. A estas secciones -escenas de una ópera tradicional- el autor prefiere llamarlas "islas", trazando un correlato con *Prometeo* (1981-1984), del compositor italiano Luigi Nono.

Nono también rechazó el rótulo de ópera para su obra, tomando distancia con el género y eludiendo cualquier forma narrativa o representativa. Su *tragedia dell'ascolto* fue estrenada en 1984 en la Iglesia de San Lorenzo en Venecia, y concebida como un conjunto de islas musicales-escénicas transitadas por una inmensa arca. El texto, escrito por Massimo Cacciari, no conforma un libreto en el sentido tradicional, y comprende fragmentos literarios de distinta procedencia, en italiano, alemán y griego antiguo. *Prometeo* es, según el mismo compositor, una tragedia de sonidos en complicidad con el espacio. Y su ámbito, diseñado por el arquitecto Renzo Piano, es a la vez instrumento. Un espacio musical habitado por el sonido, y liberado de la imagen y del relato.

Uqbar, por su parte, cuenta con tres cantantes cuyas tesituras indican una preferencia por los sonidos graves. La ausencia de un texto concentra la atención sobre los aspectos sonoros de la voz, manifestados a través de la entonación de vocales y canto a *bocca chiusa*.

El orgánico está formado por flauta, clarinete bajo, trompa, trompeta o flügerhorn, trombón, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Las partes de percusión están a cargo de dos intérpretes, que ejecutan cuatro tom toms graves, dos platillos graves, dos campanas de plancha, un bombo y tam tam.

Isole

En *Isole* los sonidos de las voces e instrumentos se organizan en torno a cuatro planos, y para ellos se define un conjunto de acciones y comportamientos comunes por un lado, e individuales por otro. El primer plano está interpretado por el violín; el segundo por el resto de los instrumentos, con excepción de la percusión; el tercero está formado por las voces y el cuarto por la percusión, a cargo de dos instrumentistas.

La partitura, lejos de representar de un modo tradicional la secuencia de eventos en el tiempo, ilustra un repertorio de materiales y acciones. Como parte de las acciones comunes a todos los planos, se establecen dos principios. El primero de ellos alude a la cuestión temporal, y define un módulo cuya duración es especificada por el director, en un rango de 10 a 30 segundos. Todos los eventos se inscriben en el interior de los sucesivos módulos y cada uno de ellos finaliza con una pausa, de duración también variable. El segundo principio determina el conjunto de alturas a emplear, y para ello parte de una serie de 15 sonidos, derivada de la escala enigmática.¹¹ Cada intérprete debe ejecutar las notas de la serie -o los microtonos cercanos a las alturas que esas notas representan- una sola vez, y siguiendo el orden establecido, sin que importe el registro. El sonido 16, no presente en la serie (*sol*, G),¹² puede intercalarse al menos una vez, en el momento en que el instrumentista/cantante así lo desee.

Ejemplo 1. Módulo temporal variable, escala enigmática y serie derivada.

11 La escala denominada “enigmática” fue utilizada por primera vez en el *Ave Maria* de las *Quattro Pezzi Sacri* (1898) de Verdi. La escala fue propuesta como parte de un desafío, publicado por la *Gazzetta Musicale* de Milán, dirigido a algún compositor capaz de incluirla en la creación de una obra. También fue utilizada por Luigi Nono en *Prometeo*.

12 Según indica Horst, la utilización de la nota *sol* (G) hace alusión a “Gigi”, seudónimo de Luigi Nono.

En el plano I el/la violinista debe interpretar 21 pequeñas estructuras a medida que se desplaza por el espacio de representación, deteniendo su marcha al menos tres veces. Esas estructuras, dispuestas en la partitura como pequeños fragmentos sueltos, se ordenan a criterio del intérprete. La escritura de los fragmentos de violín es mayoritariamente polifónica (a dos y tres voces), y las clases interválicas armónicas predominantes son la segunda menor y la segunda mayor -dispuestas en el registro como tales intervalos, o como séptimas y novenas.

Ejemplo 2. Tres de los 21 fragmentos de violín utilizados en *Isole*

Estos fragmentos están tomados, y luego transformados para esta pieza, de otra anterior llamada *Efigies* (2002), escrita para violín. En esta última, Horst se propone rendir homenaje a Nono y a Sciarrino, tomando elementos gestuales de ambos compositores y adaptándolos posteriormente a su estilo. Ya en *Efigies* aparece la insistencia de las notas *sol* (G) y *mi bemo* (S) sobre un ritmo anfíbraco. Como ya dijimos, la G alude al seudónimo de Nono, y ahora la S a las iniciales de Salvatore Sciarrino.

Según el mismo compositor expresa,¹³ lo referencial forma parte de una intertextualidad, tomando distancia de cualquier postura posmodernista y particularmente de su ideología. Son cribas sobre cribas, procesos de filtrado y decantación que resignifican a los materiales. Es considerar que a partir de la fragmentalidad, de la extrapolación de elementos que vibran en consonancia con el propio ser, es posible reconstruir una nueva totalidad.

13 Diálogo con el autor, el 20 de mayo de 2014...

Claramente, también se desprende de aquí la referencia a *La lontananza nostálgica utópica futura* (1988-89) de Luigi Nono, escrita para violín solista y electroacústica en 8 canales. Esa pieza, que resulta de un período de mutua y fecunda colaboración entre Nono y el violinista Gidon Kremer, incorpora sonidos surgidos de las técnicas de ejecución experimentales del instrumento, diálogos grabados relativos a esas búsquedas y elementos derivados de obras anteriores. La idea de *La lontananza...* -y de otras del mismo autor- surge de la lectura de una inscripción en una pared en Toledo (“caminante no hay camino, hay que caminar...”) y a partir de esa idea trata de retratar la experiencia del caminante. Por esa razón, el violinista deambula por el espacio de representación mientras ejecuta la obra.

Continuando con *Isole*, el resto de los instrumentos -a excepción de la percusión, y por supuesto del violín- realizan aleatoriamente las acciones enmarcadas en cuatro grupos representados en la partitura, empleando las notas de la serie de alturas, con matiz general *ppp* y apariciones esporádicas de eventos *ff* o eventuales *diminuendi* y *crescendi*. El primero de esos grupos (ver ejemplo 3) propone la elección de las células ordenadas en los subgrupos *a, b* y *c*. Los subgrupos pueden no estar conectados entre sí, y las células alternarse *ad libitum*, atendiendo a que cada una de las notas de la serie sea ejecutada al menos una vez. Tanto para los sonidos sucesivos como para los simultáneos, puede alterarse la cualidad de superficie del sonido mediante ataques iterados, uso de trinos o incluso trémolos. Y los intérpretes de cuerdas pueden elegir, además, las articulaciones o golpes de arco a emplear.

1- a), b) y c) pueden o no estar conectadas entre sí.

a) b) c)

y/o y/o

e/3" o más -30"

2 o más sonidos simultáneos

sucesivos y/o simultáneos / iterado, trino y/o trémolo

p/pp c/espórádicos ff
(con eventuales dim. y cresc.)

Ejemplo 3. Acciones del grupo 1, plano II

El segundo grupo está formado por una sucesión de 4 a 7 ataques, con disminución gradual de la dinámica, seguidos de una pausa; el tercero por un solo sonido *dal niente* a *pp* y luego al silencio; y el último cantando y tocando microtonalmente en simultaneidad.

Según mencionamos, el tercer plano, el de las voces, también recurre a la serie de alturas y a los módulos de duración variable. En este caso el autor propone tres grupos de acciones, similares a las del plano anterior, pero con el agregado de lentos *glissandi*. Ante la ausencia de un texto, los cantantes emiten sonoridades de vocales con *bocca chiusa*, o bien *aperta*.

El cuarto plano, el de la percusión, utiliza la serie pero para ser cantada por los percusionistas, pues los instrumentos son de altura indefinida. Aquí también encontramos tres grupos de acciones, pero los dos primeros son idénticos a los primeros del plano II, o sea el del conjunto instrumental. No obstante estas coincidencias, por tratarse en este caso de sonidos no tónicos e impulsivos (o algunos de altura definida, pero mediante el uso de la voz), ambos planos producen acciones individuales bien diferenciadas.

En esta pieza, el conglomerado de timbres diversos que se presenta, sumado al alto grado de variedad cromática y de combinatorias posibles dadas por la libertad de elección de los ejecutantes, produce una resultante muy variada desde el punto de vista armónico y tímbrico. Y es allí donde se torna audible el resultado de una de las principales búsquedas del compositor: el juego de polivalencias que produce un grupo reducido de materiales a partir de la indeterminación de los aspectos temporales. Ni la totalidad ni las partes se dirigen hacia una zona particular del espacio musical, no se plantean conflictos ni tensiones, y la globalidad de los fenómenos es percibida como si finalmente se tratara de un organismo estático. No obstante, el movimiento que ocurre en su interior es lo que le resulta atractivo. No hay relato, no hay grandes desplazamientos, tan sólo una intención libertaria de dejar ser al sonido, sin más pretensiones.

Luego de *Isole*, o antes de su finalización, irrumpe un elemento separador, un breve trayecto que nos conduce por este archipiélago. Según reza nuestro mapa, "La iniciará y terminará el director con algún tipo de indicación, y podrá superponerla o no a las 'islas' de manera imbricada". Se refiere al primer *Promenade*, que articula la pieza anterior con *Yapay*, la siguiente.

P.1 (entre "Isole" y "Yapay")

Percusión
Bombo
c/ o s/
Tom-toms

(1 sólo ataque larguísimo)

Ejemplo 4. Partitura de *Promenade I*

Horst manifiesta un interés particular por la construcción de miniaturas musicales. Expresiones muy breves pero completas en sí mismas, conformadas por gestos simples con bajo nivel de concentración de eventos sonoros. Según el compositor, estas piezas surgen como metáfora del arte japonés de contemplar *Suiseki* –pequeñas piedras que, sin manipulación humana, sugieren por sí mismas paisajes o formas de personas o animales, y a las cuales se atribuye un significado simbólico. Este modo de observación de la naturaleza da nombre a las obras de su autoría que llevan por título *Suiseki I* (para flauta y piano) y *Suiseki II* (para flauta y guitarra).

En esta última, la flauta ejecuta un sonido eólico con *frullato*, sin altura definida, cuya dinámica crece y decrece hasta hacerse inaudible, mientras que las cuerdas entorchadas de la guitarra son raspadas con las uñas del instrumentista. Esa mínima acción constituye la totalidad de una de las piezas de la composición, sin que exista la necesidad de concatenar más acciones que esas pocas. Dice Horst: "Del interés por estas miniaturas crece mi admiración por Lachenmann. Su música está construida en base a esos momentos, hábilmente tejidos".¹⁴

Yapay

Yapay, por su parte, está compuesta a partir de la obra *Hanac Pachap Cussicuinin*,¹⁵ del Barroco Americano. Para el autor, esta pieza es una visión de un espacio de la memoria donde confluyen lo antiguo y lo nuevo, un sincretismo entre la cultura americana y la europea.

Ya desde la disposición de los instrumentos, propuesta por la partitura, distinguimos dos planos, uno formado por clarinete, trompa, trombón y violonchelo (A), y el otro por la viola y las voces (B). En el plano B aparece el himno casi textual, con matiz *pp*, pero dilatado temporalmente. En el plano A aparece nuevamente en *f*, pero con diversas transformaciones.

No es la primera vez que Horst recurre a este himno como material de la composición. Ya lo había empleado en otra anterior, para cuarteto de trombones, denominada AWA (2006). En AWA, que en quechua significa urdimbre, la música del coral se presenta como la trama de un tejido sonoro que se forma a partir del encuentro entre lo originario y lo actual que irrumpe.

Lo que conforma el plano A de *Yapay*, para ser más precisos, es una reelaboración de los procesos aplicados al *Hanac Pachap* de AWA.

Entre los procedimientos de transformación observamos *glissandi* que bordan determinadas alturas del himno, agregado de alturas microtonales alrededor de sus notas, figuraciones sobre notas largas, irrupciones impulsivas de gran intensidad y variaciones graduales de dinámica. Pero el juego más importante está dado por el desfase temporal entre ambos planos. Este comportamiento se indica en la partitura del siguiente modo:

... la viola y las voces no van necesariamente sincronizadas con los otros cuatro instrumentos. En caso que la viola y las voces terminen su parte antes que los otros cuatro, volver a empezar *da capo*, hasta que los otros cuatro instrumentos terminen, y ahí coincidir con ellos para terminar la pieza.

14 Diálogo con el autor, el 20 de mayo de 2014...

15 *Hanac Pachap Cussicuinin* es considerada la primera obra polifónica religiosa, con texto en lengua quechua, escrita en América. De autor anónimo, aparece en un libro de 1631 publicado por Juan Pérez Bocanegra, en Cusco.

Por si esta indicación no fuera suficiente, el compás 62 del plano A presenta barras de repetición, y debe ser ejecutado 5 veces, mientras que el mismo compás del plano B es interpretado una sola vez. Este recurso -considerando la indicación metronómica negra con puntillo igual a 46, y el indicador de compás en 6/8- produce un desfase de aproximadamente 10 segundos entre ambos planos.

The image displays a musical score for a piece titled "Hanac Pachap Cussicuinin y Yapay". The top section features four vocal staves: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Bajos. Each staff contains a line of music with lyrics in Spanish: "Ha - nac - pa - chap cu - ssi - cui - nin / U - ya - ri - huai mu - chas - cai - ta". The lyrics are aligned with the notes across all four parts.

Below the vocal parts is a large instrumental ensemble score. It includes parts for Clarinete Bajo en Sib, Oboe en Fa, Trombon, Violoncello, Viola, Contralto, Baritono, and Bajo. The Clarinete Bajo en Sib part includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *f-mf*, and *f*. The Viola part includes the instruction "Lento e st sempre" and dynamic markings *pp* and *ppp*. The Contralto, Baritono, and Bajo parts include the instruction "B.Ch. sempre Respiración ad libitum" and dynamic markings *pp* and *ppp*. The score also includes parts for Cl. B., Cor., Tbn., Vc., Vln., and Bar. The bottom right section of the score includes parts for Cl. B., Cor., Tbn., Vc., Vln., Bar., and B. The score is written in 6/8 time and includes various dynamic markings and performance instructions.

Ejemplo 5. Comienzos de *Hanac Pachap Cussicuinin y Yapay*

Cerca del final de *Yapay*, o una vez concluida esta pieza, comienza el segundo *Promenade*. En este caso, la indeterminada miniatura, constituida por un trémolo de *gran cassa* con baquetas blandas o semiblandas, acompañado o no por tom toms, *pp* con o sin variaciones dinámicas, y separado por pausas de longitud variable, es repetida *n* veces, como preludeo al tercer movimiento.

Finestre

“La flauta se encontrará en un lugar alejado y más alto que los demás instrumentos...”. Así comienzan las indicaciones de *Finestre*.

Esta pieza se nutre de la música de Salvatore Sciarrino, particularmente de la idea de “ventanas” que desarrolla en su producción, como analogía con las ventanas utilizadas en los sistemas operativos y programas de las computadoras; con aquello que oscila entre constante, latente, presente y ausente al mismo tiempo; con procesos independientes y simultáneos, que siguen la lógica de los sistemas multitarea.

Finestre tiene como protagonista a la flauta, que interpreta materiales desarrollados de otra obra anterior llamada *Contraluz* (2009), para flauta y orquesta.

El rol solístico de este instrumento es acompañado por una textura acórdica, homofónica, en redondas, a la manera de un coral. Este estrato armónico también proviene de una obra anterior: en este caso se trata de *Fresco* (1989), para orquesta, en la cual una secuencia inicial de 12 acordes se va desgranando, al tiempo que acompaña los gestos pronunciados por un grupo de instrumentos. La desaparición gradual de los acordes representa, para el compositor, la superficie húmeda de un fresco, que se seca lentamente hasta recibir las pinceladas de una nueva capa. Los gestos de la flauta solista se aglomeran según un principio que Horst denomina “elaboración caleidoscópica”. Este procedimiento consta de diversas variantes, entre ellas la elaboración “acumulada”, en la cual los gestos se apilan (1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5) y se ordenan de acuerdo a la voluntad del instrumentista.

Finestre se inicia con una introducción a cargo de la percusión, compuesta por sonidos de platillos graves, ejecutados con arco de contrabajo, y redobles de tom toms. Luego de ella hace su entrada la flauta, y más tarde, antes de finalizar la percusión, comienza el coral de acompañamiento.

Las gestualidades de la flauta son dispuestas en una secuencia atemporal que se reinicia 4 veces, e incorpora nuevos elementos en cada repetición (posee 2 elementos la primera, 7 la segunda, 12 la tercera y 13 la cuarta, o sea que acumula materiales, según vimos). El conjunto, en su totalidad, es repetido n veces, hasta la finalización de la pieza.

Los materiales utilizados en esos giros son variados. Entre ellos, sonidos multifónicos cuyo tipo y ubicación en el registro es determinada por el intérprete, secuencias melódicas fijas y otras *ad libitum*, trémolos y efectos sonoros no convencionales. Por cada repetición de la secuencia los materiales deben ser ejecutados al menos una vez, y ordenados y repetidos de acuerdo a la decisión del instrumentista. El coral, ejecutado en las cuerdas, se inicia cuando da comienzo la segunda secuencia de flauta. Se trata de once acordes (ver ejemplo 6) de cinco y siete notas. Los de cinco notas presentan estructuras diferentes. De los cuatro acordes de siete alturas, en cambio, tres comparten la misma estructura (7-35 en la denominación de Allen Forte,¹⁶ que corresponde a la interválica de la escala mayor).



Ejemplo 6. *Finestre*. Acordes de la homofonía que acompaña al solo de flauta

La sucesión presenta 2, 2, 3, 2, 4, 4, 2, 3, 2 y 2 notas en común entre esos complejos, lo cual determina una estructura palindrómica de sonidos comunes. Este tipo de disposiciones son apreciadas por el compositor, y un ejemplo de ello es el título del movimiento anterior, *Yapay*.

La secuencia de acordes reproducida en el ejemplo es luego repetida, pero cambiando el orden de esos complejos: 4, 1, 6, 8, 2, 7, 10, 5, 9, 3 y 11. Más allá del ordenamiento, la única diferencia observable se manifiesta en el cambio de algunas alteraciones en las notas en los acordes 3, 5, 9 y 10. Las voces humanas ingresan justo al inicio de esta repetición, duplicando notas, al unísono o a la octava. Finalizada la secuencia armónica, queda sostenido un larguísimo acorde (*mi, si, sib, solb, mib, sol, la*, del grave al agudo) hasta el final del solo y de la pieza.

Horst reconoce que el tratamiento que realiza sobre las alturas de sus obras proviene fundamentalmente de la intuición. No obstante, manifiesta que el método de organización transmitido por Francisco Kröpfl, y basado en los “micromodos” – conjuntos de grados cromáticos¹⁷ tomados de a tres diferentes y caracterizados por los intervalos que contienen- le ha resultado de utilidad en la identificación de campos armónicos que le son significativos perceptualmente, pero no para emplearlo de forma sistemática. A partir de los micromodos desarrolló objetos que funcionan como motivos en sus composiciones. Uno de ellos, al cual denomina “Che” -en honor a Ernesto Guevara- tiene su altura registrada y está formado por las notas do_4 (C), si_2 (H) y mi_1 (E). Otro de sus predilectos es el formado por re_4 , mib_4 y $do\#_5$.

Gardens

El tercer *Promenade*, anuncia la llegada a la cuarta “isla”, denominada *Gardens*. La pieza alude a John Cage, y el título a una pasión compartida por los jardines. Horst suele practicar la meditación, y en esta sección la respiración ocupa un lugar central.

Una nota de la partitura anuncia: “Los cantantes se situarán muy cerca entre sí, lo más inmóviles posible, preferentemente en el centro del espacio de representación”. Sobre un pedal de clarinete bajo y contrabajo, acompañado por el roce de manos y escobillas sobre los parches, los cantantes y el resto de los instrumentistas practican una respiración audible por más de un minuto, inhalando por la nariz y exhalando por la boca.

Yuxtapuesto a ello, sonidos indeterminados de diverso grado de inarmonicidad –que producen resultantes tímbricas complejas, estáticas y casuales- se intercalan con silencios. Posteriormente, la alternancia de un acorde de siete sonidos –con un núcleo estructurado por cuartas- y silencio, se repite con insistencia. Sobre ese plano, las voces y las cuerdas producen *glissandi* lentos, ascendentes o descendentes, en un ámbito máximo de quinta, partiendo de las notas *do, la, sol y mi*,¹⁸ reposando luego sobre *sol#*. La pieza finaliza con un acorde-espectro indeterminado, cantado y tocado utilizando las notas más graves, posibles de obtener con la voz y los instrumentos.

Esta pieza está caracterizada por acciones binarias, similares a la respiración, puestas una a continuación de la otra, sin que medie modulación alguna entre ellas. A pesar de la indeterminación en la elección de las alturas, en la direccionalidad de los eventos y en la cantidad de repeticiones de cada estructura, la forma permanece fija, como ocurre en la totalidad de la obra.

Klangstaub

Luego de la cuarta *Promenade* comienza *Klangstaub*, que esta vez alude al compositor alemán Helmut Lachenmann, y que también está basada en otra obra anterior cuyo título es *HUA* (2009). La quinta isla de *Uqbar*, de carácter lúdico, está caracterizada por la generación de una rítmica de cierto grado de complejidad, empleando un procedimiento simple y efectivo. Partiendo de la ejecución de una célula básica de tres corcheas, y variantes de la misma elegidas aleatoriamente, los intérpretes realizan aceleraciones, retardos y cambios bruscos de *tempo*, desviándose de la marca isócrona y constante del director. Una vez producidos esos corrimientos temporales, los ejecutantes vuelven a alinearse nuevamente con el pulso medido.

La idea de un metro subyacente y una rítmica característica, sobre los cuales flotan los eventos sonoros, surge de una pieza de Helmut Lachenmann llamada *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1980). Esta obra, escrita para cuarteto de cuerdas amplificado y orquesta, parte de gestualidades propias de diversas músicas preexistentes como materiales para su composición. Entre esas fuentes –distorsionadas e irónicamente tratadas- utiliza melodías de danzas populares,

canciones folklóricas, y hasta el mismo Himno Nacional Alemán, referenciando el pasado nacionalista germánico. La obra de Lachenmann está dividida en cinco grandes secciones, y cada una de ellas en pequeñas formas. En el primer número de la segunda sección, denominado *Siciliano*, aparece una cita de Bach, y un ritmo punteado característico que, claramente percibido, domina el desarrollo de la pieza. Sobre él construye un repertorio de eventos sonoros minuciosamente clasificados según los modos de producción que utiliza.

Klangstaub se desenvuelve de acuerdo a cuatro comportamientos globales. Comienza con poca densidad cronométrica, transita un incremento gradual de este parámetro, se establece en un estado de máxima densidad y disminuye progresivamente, acompañada de un *decrescendo*.

Sobre la base rítmica antes mencionada, irrumpen acciones diversas -impulsivas, resonantes, de sostenimiento o modulatorias entre un estado y otro- que pueden repetirse y alternarse a voluntad del intérprete con intensidades, articulaciones y modos de ataque *ad libitum*. Al orgánico original, incluso, pueden agregarse otros productores de sonido, objetos diversos, o el uso de la voz y el cuerpo como fuentes sonoras.

El sonido explora el vasto recorrido entre la periodicidad y la aleatoriedad, entre la armonicidad y el ruido. Si bien el autor da preferencia a los timbres de altura indefinida, las alturas puntuales se organizarían de acuerdo a una serie preestablecida.

Se trata de una serie paninterválica que presenta, en la sucesión de sus notas, todos los intervallos comprendidos dentro de una octava. Series de este tipo fueron utilizadas por Alban Berg en la *Suite Lírica* (1926), y por Luigi Nono en *Il canto sospeso* (1956). La estructuración melódica de estas series busca obtener el máximo nivel de variedad interválica, contrariamente a lo que ocurre en algunas series de Anton Webern, construidas linealmente con la menor cantidad de intervallos posibles. La que utiliza Horst en *Uqbar* es una transposición de aquella empleada por Nono en su cantata, comenzando en este caso con la nota *si* (H), en honor a Helmut Lachenmann.



Ejemplo 7. Serie paninterválica utilizada en *Klangstaub*

Se presenta a continuación, sin indicaciones, la partitura completa de *Klangstaub*.

The image displays a musical score for 'Klangstaub' with several annotated sections:

- [Material Base]**: Shows a rhythmic pattern of eighth notes with a tempo marking of $\text{♩} = 72$.
- [Objeto Suma Impulsivo]**: Includes a musical notation with a note and a dynamic marking f . Below it, text reads: "Se puede buscar que los elementos tímbricos agrupados sean difíciles de reconocer."
- [Objeto Suma Resonante]**: Shows a musical notation with a note and a dynamic marking lv .
- [Variantes]**: A central column of musical staves showing various rhythmic and melodic variations.
- [Otras Variantes rítmicas que no están en V]**: A box containing a rhythmic pattern.
- [Prolongación. Expansiones congeladas de un material o de una acción]**: Shows a rhythmic pattern with a note and a dynamic marking f .
- [Modulación de un estado a otro]**: A complex diagram showing a network of interconnected nodes labeled with letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z) and mathematical symbols, representing transitions between states.

Ejemplo 8. *Klangstaub*. Partitura

Uqbar, según hemos visto, se articula a partir de elementos que escapan de otras obras. Las líneas de fuga de los territorios de procedencia acercan un repertorio que, convenientemente transformado, se recicla incesantemente.

Sin necesidad de sofisticadas matrices, elaborados filtros o rigurosas mallas, la intuición reelabora los materiales y les imprime un sello personal. Luego, las decisiones azarosas de los intérpretes generan combinaciones impensadas, que se renuevan con cada interpretación.

El autor resuena en cada sonido de su propia obra e integra, parafraseando a Borges, una dispersa dinastía de solitarios que intenta cambiar la faz del mundo.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. 1956. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Ficciones*. Buenos Aires. Emecé Ediciones, pp. 13-34.
- Forte, Allen. 1973. *The structure of atonal music*. Yale University Press.
- Horst, Jorge. 1990. "A Luigi Nono". *Revista del Instituto Superior de Música*, Nro. 2. Secretaría de Extensión. Universidad Nacional del Litoral, pp. 37-39.
- _____. 2003. "Necesaria transgresión". *Anuario 2002-2003*. Departamento Social. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Rosario, pp. 81-84.
- _____. 2007. "Acracia y composición musical". Pablo Fessel (comp.) *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina: escritos de compositores*. Buenos Aires. Ediciones Biblioteca Nacional, pp. 41-50.
- _____. 2008. "Materia musical y recorridos". *Clang. Revista de Música*, Nro. 1. Universidad Nacional de La Plata, pp. 58-61.

Jorge Horst

Nació en Rosario, Argentina, en 1963. Realizó estudios de composición con Francisco Kröpfl, y asistió a diversos cursos sobre la especialidad dictados por Gerardo Gandini, Carmelo Saitta y Jorge Molina, entre otros. Recibió diversos premios y distinciones, entre ellos el de la Dirección Nacional de Música en 1988; Fundación Antorchas entre los años 1987 a 1993; *The Alea III International Competition* de Boston en 1990; Fundación San Telmo en 1991; Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe en 1993 y 1994; Camping Musical Bariloche en 1990; Fondo Nacional de las Artes en 1995, 1996 y 2001; Asociación Editar en 1995; Centro de Estudios Avanzados de Música Contemporánea en 2002 y en el Concurso de Literatura, Teatro y Música del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (bienio 2000-2001). Fue miembro fundador de la agrupación Klank - Música Contemporánea de Rosario, y miembro de la Asociación Santafesina de Compositores. Su música ha sido difundida en ciclos de conciertos y festivales del país y del exterior. Ha realizado una extensa labor docente y de investigación en análisis musical y composición, dictando clases y conferencia en diversas instituciones nacionales.

Diario de un proceso

de Juan Ortiz de Zárate

Diana Fernández Calvo *

Resumen

Este texto analiza la pieza escénica *Diario de un proceso* del compositor Juan Ortiz de Zárate, teniendo en cuenta los detalles tanto de la construcción compositiva y nociones conceptuales que le dan sentido, como así también de su escenificación final. Se trata de una versión libre de la obra póstuma de Franz Kafka, *El Proceso*, desplegada en un solo acto y con tres personajes en escena a los que se les agrega un audio, también de voces de personajes, emitido por cuatro parlantes. Dentro del artículo se consideran distintos apartados como el de la “idea y gestación de la obra” a través de las primeras ideas del compositor donde se retoma el conflicto entre la voz, la palabra y lo instrumental –electroacústico; se revisa el libreto y el “sentido de la música dentro de la escena” como dispositivos para la comprensión y escucha de la obra y se extraen momentos específicos de la partitura escrita. Por último, se detallan algunos aspectos de la puesta en escena de la pieza. La pieza tuvo la dirección musical de Marcelo Delgado y puesta en escena de Ximena Belgrano Rawson, y se ofreció en el Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea del año 2011.

Palabras clave: *música – escena - texto - Franz Kafka – análisis musical*

Abstract

*This text analyzes the scenic piece *Diario de un proceso* by the composer Juan Ortiz de Zárate, taking into account the details of both the compositional construction and conceptual notions that give meaning to the piece, as well as its final staging. It is a free version of the posthumous work of Franz Kafka, *The Process*, deployed in a single act and with three characters on stage to which is added an audio, also voices of characters, issued by four speakers. Within the article different sections are considered such as the “idea and gestation of the work” through the first ideas of the composer where the conflict between the voice, the word and the instrumental-electroacoustic is retaken; the libretto and the “sense of music within the scene” are reviewed as devices for understanding and listening to the work and specific moments of the written score are extracted. Finally, some aspects of the staging of the piece are detailed. The piece was directed by Marcelo Delgado with the staging by Ximena Belgrano Rawson, it was performed in the National Cycle of Contemporary Opera of the year 2011.*

Keywords: *Music – scene – text - Franz Kafka – musical analysis*

* Profesora Superior y Licenciada, especialidad Musicología, por la Universidad Católica Argentina. Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA. Magíster en Gestión (UCAECE) Especialista en Educación Virtual Universitaria (UNQUI). Fue Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y Directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina.

Idea y gestación de la obra

La idea original de esta obra surge en el año 2000 y fue sustentada en reflexiones previas¹ de Juan Ortiz de Zarate sobre la música escénica contemporánea. Ortiz de Zarate había compuesto, antes de esa fecha, otras obras en las cuales existía un cierto desarrollo argumental, aunque no un argumento lineal y evolutivo, como es el caso de la obra que tratamos acá. No obstante, ninguna de ellas había sido resuelta utilizando la representación escénica.²

Este momento de su producción creativa marcó una instancia de cambio basada en la necesidad de encontrar nuevas posibilidades de plasmación música-libreto-escena que respondieran a su ideal estético. Para ello partió de una idea gestacional desde la cual decidió expresar una nueva visión de la música escénica, a partir de una obra original, que repensara el género dentro del marco de una visión contemporánea.

Para Ortiz de Zarate, el corpus actual de obras vocales contemporáneas no llegaba a satisfacer la inquietud de renovación que él concebía como una necesidad de la creación contemporánea. Desde su punto de vista, estas obras en general se limitaban a reiterar los recursos compositivos del género -que ya habían sido utilizados durante el siglo XIX-, sustituyendo sólo las herramientas musicales por otras más actualizadas. Según el compositor, esta utilización de recursos fuera de su contexto original, no conseguía ocultar la procedencia histórica del material vocal. Por ello, estaba convencido de que, en términos generales, en la música vocal contemporánea no había habido un proceso de reflexión equiparable al de la música instrumental. Por supuesto que existieron compositores que buscaron una nueva funcionalidad para la voz humana en su música; Helmut Lachenmann, Luciano Berio y György Ligeti, solo por mencionar algunos. Pero incluso en ellos, sus búsquedas vocales más novedosas no dejan de ser experiencias puntuales en su producción, sin consecuencias mayores en el corpus total de su música.³

Asimismo, Ortiz de Zarate estaba convencido de que esta limitación en el aspecto vocal de la composición actuaba como un limitante en la construcción

1 Durante el período 1999-2001, el Dr. Juan Ortiz de Zarate cursaba su Doctorado en Composición (PhD) en Escocia (en *The University of Edinburgh*), con Neigel Osborne en composición acústica y Peter Nelson en composición por medios digitales (music technology). La obra fue compuesta dentro del corpus exigido para la tesis final. El proceso compositivo implicó un año y medio.

2 Los datos del proceso compositivo y de la puesta dentro del ciclo fueron aportados por el compositor en una entrevista realizada por la autora el 5 de marzo de 2014.

3 Todas las búsquedas vocales realizadas por Ligeti en la obra *Aventures y Nouvelles Aventures* (1962-65), no son continuadas en obras posteriores. Las *Consolations I y II* (1967-68/1977-78) de Lachenmann son obras de relativa juventud que no tuvieron consecuencias mayores en su música de madurez. Y las obras *Sequenza III* para voz femenina (1965) y *A Ronne* (1974), de Berio son islas de búsqueda en su producción vocal total. *Georges Aperghis podría considerarse una excepción por sus búsquedas vocales.*

escénica de la obra: es muy difícil que una obra escénica pueda ser personal y novedosa cuando su tratamiento vocal es convencional. Al mismo tiempo, sentía la necesidad de responder a esta exigencia de creación concibiendo una obra novedosa que proyectara su pensamiento teatral contemporáneo.

Dentro de esta elaboración de su propia teoría pre-composicional, Ortiz de Zarate se planteó algunas reflexiones sobre el tratamiento de la voz y su relación con la lógica de la música instrumental que se presentaba en autores contemporáneos de música escénica.⁴

Simplificando mucho por cuestiones de espacio, se podría decir que las soluciones encontradas podrían agruparse en dos grandes grupos, a saber:

1. Compositores que optaron por importar las herramientas y recursos vocales de la tradición, aplicándolos a estéticas y sistemas de escritura actuales. Esto implicaba un tratamiento vocal impostado –utilizando los resonadores corporales-, e incluso, en casos extremos, incluyendo el uso del *vibrato*. Estas técnicas vocales son el reflejo histórico de estéticas pasadas, son su cáscara sin la substancia que le da sentido. De hecho, si asumimos que una determinada estética es un emergente cultural de un determinado momento histórico-social, es imposible que este se repita como tal, y por lo tanto, es imposible hacer volver a la vida su substancia. En definitiva, si no hay resignificación de los materiales,⁵ lo que tomamos es una cáscara -un cliché-, y la consecuencia de esto es que cuando escuchamos esta música (y a pesar de las intenciones del compositor), el mensaje que nos llega es el de un *bel canto* o de un *verismo* atonal, o sea, apenas con un ropaje diferente. Estamos en presencia de un conflicto entre la materia y la substancia; entre la forma y el fondo; entre un material y su aura (de estas y muchas otras formas, importantes pensadores de los últimos tiempos abordaron este tema).

2. En el otro extremo, nos encontramos con las propuestas de los compositores que directamente evitan el problema. En este caso los creadores recurren a la siempre práctica solución del teatro hablado, con la utilización de una música instrumental y/o electroacústica más-o-menos-accesoria, más-o-menos-incidental.⁶ En este caso no hay mucho

4 Cf. Ortiz de Zarate. 2013. "Música escénica que se cuestiona a sí misma". *La Nación*. 22 de diciembre 2013, <http://www.lanacion.com.ar/1649945-musica-escenica-que-se-cuestiona-a-si-misma>

5 Lo que significaría, entre muchos otros ejemplos que podrían darse, el quitarle la funcionalidad expresiva al *vibrato* (y eventualmente darle otra).

6 Según el compositor "[...] una especie de oxímoron que en definitiva sólo pospone el problema".

que decir porque no habiendo problema, todos vivimos en un mundo feliz...

Una vez decidido a componer una obra que permitiera plasmar su nueva visión de la música vocal, y por extensión de la música escénica, la primera búsqueda del autor fue literaria: debía encontrar un argumento que le resultara interesante y que le permitiera la suficiente libertad como para ser plasmado de manera adecuada.

La búsqueda se detuvo en la obra *El Proceso* de Kafka,⁷ que para el autor resultaba especialmente interesante, ya que la apertura del texto le posibilitaba múltiples lecturas.⁸

El primer trabajo asumido fue el abordaje literario del libreto. El primer paso consistió en extraer del texto original el núcleo argumental que le permitiera trabajar la historia en términos musicales.

En ese momento, Ortiz de Zarate recurrió a la participación del escritor Osvaldo Bayer⁹ para el planteo del libreto. Bayer había trabajado con obras de Kafka y en ese momento estaba radicado en Alemania. El compositor entró en contacto con este autor y concertaron un encuentro personal que se concretó en Alemania en el año 2000 (aprovechando el viaje de Ortiz de Zarate a los cursos *Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*).

7 *El proceso* (título original alemán: *Der Prozess*) es una novela inacabada de Franz Kafka, publicada de manera póstuma, en 1925, por Max Brod, basándose en el manuscrito inconcluso de Kafka. En el relato, Josef K. es arrestado una mañana por una razón que desconoce. Desde este momento, el protagonista se adentra en una pesadilla para defenderse de algo que nunca se sabe qué es, con argumentos aún menos concretos, tan solo para encontrar, una y otra vez, que las más altas instancias a las que pretende apelar no son sino las más humildes y limitadas, creándose así un clima de inaccesibilidad a la 'justicia' y a la 'ley'.

8 Juan Ortiz de Zarate afirma que en la elección de las temáticas hoy se vislumbra un rechazo generalizado por los argumentos históricos o las óperas cómicas y cuando existe esta comicidad suele ser brutal, como en el caso de la ópera de Copi-Strasnoy, *Cachafaz*. En general, de una forma u otra, a través de una excusa argumental hay una tendencia a profundizar sobre el drama existencial del ser humano, absolutamente solo frente a una sociedad que lo excluye y lo aliena, como en los argumentos extraídos de Kafka (Franciosi, Ortiz de Zarate), La guerra (Maignushca), La soledad del prócer (Prudencio) o La pobreza extrema (Lachenmann).

9 Osvaldo Bayer es un historiador escritor y periodista argentino que estudió Historia en la Universidad de Hamburgo, Alemania. Fue autor y uno de los guionistas de *La Patagonia Rebelde*, film basado en su ensayo *Los Vengadores de la Patagonia Trágica*. En 2008, escribió el guión y libro cinematográfico del film *Awka Liwen* junto a Mariano Aiello y Kristina Hille. En 1984, se le otorgó el Premio Konex, Diploma al Mérito en la disciplina Testimonial referidas a las Letras de Argentina, otorgado por la Fundación Konex. El 20 de abril de 2003 la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, le otorga el grado de *Doctor honoris causa* por su trayectoria en el campo de los derechos humanos, la literatura y el periodismo. Ha recibido además el título de *Doctor honoris causa* por las universidades nacionales de Córdoba (2009), de Quilmes (2009), de San Luis (2006), del Sur (2007) y del Comahue (1999).

En este primer encuentro, ambos creadores discutieron por más de tres días las posibilidades del texto y de su organización. Bayer se mostró interesado en la confección del libreto y decidieron trabajar en él durante un tiempo.

El intercambio de versiones entre Alemania y Escocia implicó variadas reescrituras que no obstante no llegaron a un punto de acuerdo. A Ortiz de Zarate le interesaba más la metáfora del texto, que su argumento formal. Deseaba replantear el mensaje que el texto transmitía a través de una metáfora de la deshumanización que estuviera ajena a una pertenencia étnica o histórica. Una metáfora que fuera válida para un argentino y tuviera sentido dentro de su propia historia. Por ello, el ideal para Ortiz de Zarate estaba dirigido a la concreción de un libreto que se encontrara a mitad de camino entre la obra original de Kafka y la realidad argentina de los años setenta con su violencia implícita. No obstante, el compositor no deseaba que esta situación fuera develada argumentalmente sino que fuera subjetivamente entendida, es decir, “un personaje anónimo -en la obra llamado Sr. K.-, acusado por un hecho que nunca se devela y el proceso de destrucción psíquica y física que termina en la muerte”.¹⁰

Osvaldo Bayer, por su parte, pretendía un libreto más concreto y político, pero esta propuesta no correspondía a la idea del compositor. Después de plasmar siete versiones que fueron descartadas, Bayer -con total generosidad- puso en manos de Ortiz de Zarate la versión final del libreto a la que se había llegado, ofreciéndolo como base de la versión definitiva que el compositor deseara plasmar.

Le correspondió entonces a Ortiz de Zarate la estructuración final del libreto original a fin de poder encarar el proceso de composición musical.

El libreto

El libreto es, por lo tanto, una versión libre de la obra *El Proceso* de Franz Kafka. Se desarrolla en un acto único. El autor construyó el texto desde el pensamiento teatral escénico que lo sostendría.

El principio musical del texto consiste en extraer de las palabras su propia lógica constructiva. En este sentido se parte de los apoyos internos de las palabras así como de sus relaciones vocal/consonante, para extrapolar dicha lógica a la construcción musical del texto. Así, el texto puede ser interpretado como una relación de fuerzas en la que tanto los apoyos micro y macro como también las diferentes alturas relativas de los sonidos definidas por las vocales, se transforman en diferentes niveles de estructuras rítmicas y de alturas que definen la lógica constructiva de cada sector.

Se presentarán en este apartado algunos fragmentos del guión que dan cuenta de la dramaturgia interna de la obra, para poder confrontarlos más adelante con el tratamiento musical aplicado.

La primera escena transcurre en el Banco y nos muestra al protagonista rumbo a su casa, reiterando una rutina habitual. Es allí cuando ingresan los personajes que darán inicio al “proceso”:

AGENTE 1º: Comprobación de domicilio. / AGENTE 2º: [mientras se sienta en un sillón] ...por el proceso. / JOSÉ K.: [Entre asustado y sorprendido.] ¿El proceso? / AGENTE 2º: Sí, el proceso que se ha iniciado contra usted. [José K. queda sin pronunciar palabra mientras el Agente 1º inspecciona los muebles de la habitación y toma notas en un cuadernito de mano. En un momento dado saca de un cajón una camisa y a medias disimulado se la guarda dentro del sobretodo.] / AGENTE 2º: [Mirando fijamente a José K.] José K. empleado del Banco Occidental. / JOSÉ K.: [Murmurando.] Sí, soy yo... / AGENTE 2º: [Se para y escribe rápidamente algo en un pequeño papel que deja sobre la mesa] Citado para mañana, nueve horas, 4to. Juzgado. / JOSÉ K.: [Ensayando tímidamente.] Pero... ¿por qué? / AGENTE 1º: hmmm... [Sonrisa]... no falte, nueve horas, Cuarto Juzgado.¹¹

Las luces se apagan, nublando la figura de un José K. aturdido por la situación, y el escenario queda a oscuras. Durante toda la escena siguiente, José K. va a vagar por todo el escenario buscando el Juzgado ante el que tiene que presentarse, en ocasiones se sienta en el sillón de su casa para descansar y luego continúa la búsqueda. Cuando finaliza la escena II, José K. encuentra el juzgado que estaba buscando y se da comienzo a la escena III que se soluciona con voces grabadas que constituyen el Interludio I del libreto:

¿Malas noticias? ... no se preocupe... / ... no se preocupe... Seguramente se trata de un mal entendido. / ¿Malas noticias? / Mejor consulte a un abogado.....
¿Usted es inocente, no? / Mejor consulte a un abogado... de los buenos... / ...de los buenos... / Nueve horas ... cuarto juzgado / ¿Droga o subversión? / ¿Usted es inocente, no? / Mejor consulte a un abogado... de los buenos. / ¿Droga o subversión? / Nueve horas... cuarto juzgado / Us-ted ... es ... i -- no - cen - te...¹²

La segunda escena se desarrolla a partir del diálogo que mantienen otras voces grabadas, en este caso del gerente y el presidente del Banco en el que trabaja José K. En este diálogo al protagonista le es quitado todo soporte de pertenencia y todo aval de la institución a la que dedicó su vida:

GERENTE: Señor Presidente, nuestro mejor empleado, José K. está procesado. Y sostiene que es inocente. / PRESIDENTE: Si está procesado, es porque algo hizo. No hay inocentes. A mí jamás me pasó eso. / GERENTE: A José K. lo acusaron de algo, no sabe de qué..., dice él. / PRESIDENTE: / GERENTE:

11 Libreto original.

12 Ibídem.

José K., señor Presidente. / PRESIDENTE: / GERENTE: José K.... señor....el prestigio de nuestro.....Banco, señor....está en peligro.....K....Señor... José.....nuestro Banco... señor....José.....está en peligro.....Sr. / PRESIDENTE: [Reacciona y mira al Gerente] ¿José K.? [Vuelve la vista hacia adelante] Pues bien... que siga el proceso, él sabrá defenderse.¹³

La escena III transcurre en las oficinas de tribunales. José K. camina desorientado. Todas las puertas de las oficinas de las distintas secretarías tienen aspecto de ser puertas de calabozos. Lo atiende un secretario:

JOSÉ K.: ¿El 4to. Juzgado? / SECRETARIO: [Lo mira de arriba a abajo.] ¿Qué delito cometió? / JOSÉ K.: ¿Delito?, ninguno. Ahora me lo van a decir. / SECRETARIO: [Sonríe] Todos son inocentes. / JOSÉ K.: No sé...no sé... / SECRETARIO: [Se le acerca al oído.] Algo habrá hecho..., por allá [Le hace un gesto en dirección al estrado del Juez]. Espere su turno. / JOSÉ K.: [Llega cerca del estrado, hay un hombre esperando ser atendido. José K. se pone detrás de él, como haciendo una cola en una oficina pública. Entabla con este una conversación pero no hay comunicación entre ellos. Ambos se quedan en su posición sin mirarse a la cara]. Y..., qué tal, cómo anda su proceso? / HOMBRE: Yo vine por mi expediente. Me procesaron hace años. Desapareció el expediente, me dijo el juez. / JOSÉ K.: ¿Se perdió? / HOMBRE: Sí, desapareció, así me dijo el juez..., el expediente.¹⁴

La escena IV nos presenta un José K. en su eterna espera y sin respuesta frente a un Juez indiferente:

[Se dirige al Juez] Hace años que se perdió mi expediente y..., desde ese momento...; quiero saber en qué.....lugar, está... el. Pregunté y nadie sabe;... me responden: él; ... es probable que el expediente esté de-sa-pa-re..., ¿y qué es eso?, ¿qué quieren decir? / [El Juez continúa escribiendo y lo ignora absolutamente, como si nadie estuviera delante de él.] / Años que..., se perdió mi..., expediente..., saber, conocer en que está..., el. Nadie sabe, responden es probable que esté..., per-di-do..., y qué quiere decir eso?. Años que me procesaron..., pregunté y..., qué quieren decir con eso? / Responden. / mi expe-diente..., mi ex-pedien..., / Mi ex-pedien... / Mi expediente... / Ml..., mi... / Ex...pe-dien... te...¹⁵

La escena V aumenta la tensión y profundiza la soledad y el abandono del personaje, a partir de un nuevo monólogo sostenido por voces grabadas. José K. está ante el imponente escritorio del Juez, continúa la absurda incomunicación que lleva al juez a expedirse y a ordenar la detención:

13 Ibídem.

14 Ibídem.

15 Ibídem.

JUEZ: [Voz grabada] Usted debería haberse presentado hace una hora y cinco minutos. / JOSÉ K.: Sí, llegué tarde porque me perdí pero ya estoy aquí. / JUEZ: Ahora ya pasó su tiempo, ya no tengo por qué interrogarlo. Sin embargo hoy haré una excepción. Es necesario que Ud. no vuelva a llegar tarde. De modo que usted es un pintor. / JOSÉ K.: [silencio, luego responde extrañado] No, soy apoderado de un gran Banco. / [Silencio, el Juez levanta la vista y mira a José K., incrédulo de que se haya atrevido a desautorizarlo corrigiéndolo. Luego de un momento vuelve la cabeza a la posición previa] / Su pregunta confirma mis sospechas, todo esto es producto de una gran confusión. Se han equivocado de hombre, están buscando a un pintor. / [Poco a poco va adquiriendo autocontrol y manejo de la situación] / Ese legajo que está sobre su escritorio confirma lo que estoy diciendo; personalmente no quiero darle mayor importancia al asunto pero me imagino que esta misma manera de proceder se tiene con muchos otros y quiero presentar una queja en representación de ellos, no solo por mi causa / [Habla con energía, mira alternativamente al juez y al público como si fuera una asamblea que estuviera en el juzgado y a la cual estuviese tratando de ganársela para su causa.] / Solamente quiero presentar al juicio de esta asamblea una evidente situación de anomalía. Hace unos días fui sorprendido en mi casa por dos sujetos que evidentemente fueron mandados a buscar a un pintor de brocha gorda pero en todo caso fue a mí a quien eligieron. Estuvieron muy groseros, se comportaron como si fuese un bandido e incluso su moralidad dejó mucho que desear, se permitieron hurgar en mis cosas y robar mi ropa, y cuando les pregunté de qué se me acusaba qué creen que me contestaron... / [Silencio, como esperando una respuesta del público] / Pues dijeron que por algo será, a ustedes les parece una respuesta adecuada para un proceso judicial???? / [Termina casi a los gritos y agotado a causa de la arenga, está mirando al público. Pasan unos segundos en los cuales recapacita y vuelve a tomar conciencia de su situación. Finalmente se da vuelta hacia el Juez y agrega aún con autocontrol y convicción, aunque con voz más baja] / A todo este asunto estoy tratando de juzgarlo con calma y en el supuesto caso que Ud. asigne alguna importancia a este “presunto” / [Con algo de ironía] / tribunal le pediría que termine con todo esto ya mismo. Le ruego que deje para más adelante las objeciones que tenga para hacer, no tengo mucho tiempo y me tengo que ir enseguida. [Se queda en silencio un momento] / He terminado JUEZ: [Levanta la vista, mira alternativamente a José K. y al público, tratando de asimilar una situación absolutamente inusual. Luego lo mira fijo por un momento. Finalmente baja la vista a sus papeles y le contesta] / Solamente quiero hacerle notar que usted ha frustrado todas las ventajas que representa para un acusado el colaborar con un interrogatorio. Queda detenido a disposición de este juzgado. Llévanselo.¹⁶

La velocidad de la dicción en el desarrollo del diálogo de la escena VI recorre caminos opuestos. El personaje de José K. comienza su diálogo con una velocidad media, normal, y, a partir de allí, cada frase de José K. es pronunciada a una velocidad mayor, hasta llegar a una extrema rapidez, sin superar el límite de las

posibilidades de la dicción, sin incluir su última intervención. El Sacerdote, por su lado, recorre el camino inverso, a cada paso lentifica su dicción, hasta llegar a una pronunciación muy pausada. En ambos casos, las palabras no son deformadas. Los cambios de velocidad se producen entre las frases, no existen *accelerandos* dentro de cada frase. El escenario se presenta en obscuridad casi total, la luz abarca con mediana intensidad la figura de José K. y lo muestra sentado en el piso con las piernas cruzadas. Está realizando un trabajo manual relacionado con su jardín y se balancea ligeramente hacia adelante y hacia atrás:

JOSÉ K.: [Detiene el movimiento, levanta la cabeza y lo sigue con la mirada unos instantes.] Padre... PADRE!. / SACERDOTE: [Voz grabada] ¿Qué te ocurre, hijo? / JOSÉ K.: [Habla mirando hacia adelante y continuando con el ligero balanceo. Desde aquí y hasta el final de la escena cada vez que pronuncia la palabra "Padre" se detiene, gira la cabeza y lo mira durante 1 segundo, luego vuelve la cabeza hacia adelante, se queda 1 segundo quieto y recomienza el balanceo. La pronunciación de la palabra "Padre", la detención del balanceo y el giro de la cabeza ocurren simultáneamente y en forma relativamente rápida. Más allá de los movimientos indicados no debe haber ninguna diferencia en cuanto a la pronunciación de la palabra "Padre"] / Estoy condenado por la sociedad, Padre..., y soy inocente, inocente!. / SACERDOTE: Te creo, hijo. A veces, Dios, nos somete a este tipo de pruebas. Ten paciencia... / JOSÉ K.: Pero acaso Padre... ¿la única posibilidad es esperar? ¿Esperar un milagro? / SACERDOTE: No, hijo, reza, reza mucho. Dios, en su infinita bondad te escuchará. / JOSÉ K.: No, Padre... No aguanto más. Voy a salir al patio a gritar, [Va levantando la voz] a gritar el nombre de los culpables. Del Juez, del Presidente del Banco y de todos los policías y no policías. [Ya su voz es un grito. Solo cambia su voz, mantiene el ligero balanceo] / SACERDOTE: No, hijo, no, nunca acuses a nadie si no estás seguro. A ellos también el divino Señor los pone a prueba. Son las columnas de la sociedad! / JOSÉ K.: ¿Debo callar, entonces, para siempre, Padre...? / SACERDOTE: Dios te va a premiar; reza mucho y no desesperes. Aquí vas a encontrar fortaleza e infinito consuelo. Bendito sea el Señor. Calla y reza mucho. / JOSÉ K.: [Mientras el Sacerdote se va José K. realiza por última vez el gesto de girar la cabeza y mirarlo durante 1 segundo, esta vez sin pronunciar palabra. Vuelve la cabeza hacia adelante, se queda 1 segundo quieto y retoma el balanceo durante 5-7 segundos. Se detiene, toma el papel y lo lee:] / [Velocidad normal, como al principio] / "Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo ten piedad de nosotros." Cor-dero.... de... [Inspiración angustiada] Ahh!!.¹⁷

Al llegar a este punto, José K. se introduce rápidamente en su celda, con un ataque de pánico.

Comienza el Interludio II. José K. está solo en el escenario, entra y sale del área de la cárcel -la única tenuemente iluminada-, el resto del escenario está casi

a oscuras. Mira todo con curiosidad. Su casa, el Banco, el Juzgado, todo está vacío, todo es soledad. Vuelve a la cárcel y se pone a cuidar su jardín. Cuando en la música hay erupciones de violencia, él corre asustado y se encierra en la celda; luego sale con temor y retoma su actividad. A cada salida, se percibe que ha envejecido, a fin de marcar los años que transcurren durante la secuencia. Dos voces dialogan con efecto de eco.

HOMBRE 1 [Voz grabada]: Nueve horas. Cuarto Juzgado / HOMBRE 2 [Voz grabada]:..... Cuarto Juzgado.... Nueve horas. / HOMBRE 1: [Sonríe] ...No hay inocentes... / HOMBRE 2:¿Qué delito cometió? / HOMBRE 1: ¿Qué delito cometió? [Sonríe]... todos son inocentes... / HOMBRE 2: [Vuelve la mirada y se dirige a José K.] ¿De modo que usted es un pintor? [José K. no reacciona en lo absoluto. El Hombre 2 vuelve a su posición anterior] / HOMBRE 1: ...Queda de-te-nid... / HOMBRE 2: Queda detenido a disposic... / HOMBRE 1: ¡Es un canalla! / HOMBRE 2: [Vuelve la mirada hacia el Hombre 1] ...a lo mejor es cierto que hubo un error, en... su... [Vuelve a su posición anterior] / HOMBRE 1: [Sonríe] ...droga o subversión... / HOMBRE 2: [Mira a José K. y levanta la voz] ¡No grite, que va a ser peor! [Vuelve la cabeza a su posición anterior] / HOMBRE 1: Exhiba buena conducta y cállese. / HOMBRE 2:...mejor me da un poder. / HOMBRE 1: ... K. ...rrogada -no / HOMBRE 2: José K., prisión prorrogada sin tér-mi- / HOMBRE 1: [Mira a Hombre 1] ¿También desapareció? [Vuelve la cabeza a su posición anterior] / HOMBRE 2: [Mira a José K. y levanta la voz] ¡Tenga paciencia, los milagros existen! [Vuelve la cabeza a su posición anterior] / JOSÉ K.: [Dirigiéndose a ellos] Las fui juntando...con las manos. [Los hombres ya se han ido. JOSÉ K. sonríe y les sigue hablando como si aún estuvieran allí] Haa...cuando todo esté florecido. [Mira al cielo y se inflama de esperanza] ¡La libertad!; ¡La libertad! [Vuelve a su jardín, se sienta y se queda quieto en posición de trabajo].¹⁸

En la escena VII se advierte que es noche cerrada. Una luz tenue ilumina el escenario. En esta escena se intercalan, sin solución de continuidad, sectores dramáticos -actuados- y sectores puramente musicales. Al final de cada sector actuado, se apaga la luz súbitamente y los actores que están en escena se quedan inmóviles durante todo el sector musical que continúa, hasta la próxima intervención actuada. José K., ya anciano, muy encorvado y de pelo blanco, está ante su celda, cuyas paredes exteriores están todas con plantas florecidas. Ingres a una guardiana:

GUARDIANA: [Mira todo, maravillada. Le habla con ternura maternal.] ¿Usted las plantó? [José K. asiente] ¿Dónde consiguió las plantas? / JOSÉ K.: Fui juntando las semillas que traía el viento. A la tierra la junté en el patio, con la mano. A las macetas las hice con pedazos de madera. Y me dije: cuando esté todo florecido ahí va a finalizar mi proceso y voy a recuperar mi libertad. [Arranca una flor y se la ofrece a la guardiana] / GUARDIANA: [La toma, la

huele, le sonrío ¡Gracias! [Mientras se va alejando, recibe un papel que lee detenidamente] / [Luces apagadas, se detiene la acción, la música en la *quasi* penumbra] - - - - - / - - - - - / [Luces prendidas. José K. retoma su labor en el jardín. Vuelve la guardiana. Se acerca a José K.] El trompetista apaga la luz de su atril y simula quedarse dormido. / GUARDIANA: [Lo palmea en el hombro, como felicitándolo.] José K. / JOSÉ K.: [Con mucha calma, ya sin esperar nada] El mismo. / GUARDIANA: [Con una gran sonrisa.] Vengo a comunicarle que su proceso ha finalizado. / [Luces apagadas. Se detiene la acción, se apaga la luz, la música continúa en la penumbra] - - - - - / [Luces prendidas] JOSÉ K.: [Se incorpora con dificultad, un poco por la edad y otro poco en un estado como si comenzara a marearse. El clarinetista y el violista apagan la luz de su atril y simulan quedarse dormidos.] No lo puedo creer... [Se apoya en la celda y se afirma en el piso. Mira alternativamente a los dos agentes con un enorme reconocimiento. Comienza a reírse de pura felicidad.] / [Luces apagadas. Se detiene la acción, se apaga la luz, la música continúa en la penumbra] / Luces prendidas / GUARDIANA: [Lo mira y le sonrío]. El violinista apaga la luz de su atril y simula quedarse dormido / Así es..., la Justicia, como siempre, tiene la última palabra; solo hay que confiar. / [José K. la mira a los ojos, finalmente se le arroja a cuello y la abraza mientras rompe a llorar, hundiéndole la cara en el pecho. La GUARDIANA lo palmea en la espalda sonriendo. Saca un puñal de entre sus ropas. Poco a poco las palmadas de la GUARDIANA se transforman en garras que inmovilizan totalmente a José K.] / Se detiene la acción, se apaga la luz, la música en penumbras] El flautista 2 apaga la luz de su atril y atril y simula quedarse dormido / [Luces prendidas. El flautista 1 apaga la luz de su atril y atril y simula quedarse dormido / Antes de que José K. se dé cuenta de la situación la GUARDIANA le clava el puñal en la espalda. / José K. permanece aún 2 o 3 segundos parado, colgando de la GUARDIANA quien lo mantiene firmemente agarrado. Esta finalmente afloja los brazos y José K. rueda al piso muerto] / [Luces apagadas. Se detiene la acción, se apaga la luz, la música en la penumbra] - - - - - / [Luces prendidas. El pianista, un percusionista y el director apagan la luz de sus atriles y se quedan como dormidos. La GUARDIANA se va] / [Luces apagadas. Se detiene la acción, se apaga la luz, la música en la penumbra] - - - - - / El guitarrista apaga la luz de su atril y simula quedarse dormido / El percusionista que aún permanece en la escena se arrodilla y se apoya sobre el instrumento (un Tom Tom o Gran Cassa). La luz va desapareciendo y solo queda una tenue iluminación sobre el único músico que aún queda en el escenario. Este “abraza” al instrumento por el aro y simula quedarse dormido.¹⁹

Los sonidos acústicos, los registros digitales de audio y la estructura interna del texto correspondiente al libreto dialogan fluidamente girando en derredor de un único principio musical extraído de la propia lógica constructiva del texto.

El sentido de la música dentro de la escena

En el proceso pre-compositivo, Ortiz de Zarate se planteó la disyuntiva

de si la música debía acompañar obligatoriamente al texto -con el riesgo de caer en un énfasis expresivo romántico- o bien debía responder a una lógica propia, arriesgándose de esta manera a desarrollar un doble discurso que diluyera el mensaje. Esta tensión entre los dos extremos representaba para él un desafío.

Su posición estética previa partía de la idea de que cada compositor debía encontrar el punto exacto donde pudieran armonizarse la escritura instrumental, la vocal, el sentido semántico del texto, el movimiento escénico, la escenografía y los elementos multimediales. En síntesis, debía encarar la creación de una forma compleja, de tal manera que el resultado fuera un logrado y único discurso.

Partiendo de esta idea, el proceso compositivo abordado por Ortiz de Zarate exigió un año y medio de trabajo y concluyó con la defensa de su doctorado en septiembre del año 2002. La complejidad de las exigencias interpretativas musicales de esta realización determinó que la obra no pudiera ser estrenada en Escocia.²⁰

Tal como anticipábamos en la primera sección de este capítulo, uno de los temas álgidos para el autor -a la hora de comenzar a componer- fue encontrar una correcta realización para el uso de la voz dentro de la obra.

Juan Ortiz de Zarate nos comenta:

Hace algunos años empecé a pensar seriamente en lo frustrante que era para mí escuchar cómo se manejaba la voz en la música contemporánea. Esto me llevó a tratar de comprender un poco más profundamente cómo funciona el parámetro temporal y el perfil de alturas en los textos, para luego buscar algún tipo de relación estructural lógica entre la naturaleza de un texto semántico y la naturaleza del discurso musical. Mi intención era racionalizar cómo funciona la técnica constructiva del texto. A partir de ahí, desarrollé un sistema de relaciones paralelas entre texto y música: líneas de unión lógicas entre estas dos manifestaciones estéticas que no implicaran una subordinación de una respecto de la otra. Guías de orientación que unan conceptualmente ambos géneros -instrumental y vocal-, pero manteniendo la independencia y la libertad de cada manifestación.²¹

Tal como señalábamos en la primera sección, el autor comenzó la composición mientras vivía en Edimburgo (Escocia). Al ser esta obra parte de su tesis de doctorado, tuvo que escribir el libreto en ambos idiomas, inglés y castellano. Esto implicó una profundización en las características de acentuación y de la rítmica de cada idioma, mediciones a través de programas de análisis digital y una definición sobre la estética específica a abordar en cada versión.

20 El estreno quedó pendiente y finalmente se realizó en la Argentina, instancia que desarrollaremos más adelante.

21 Entrevista con Ortiz de Zarate, 5 de marzo 2014...

Ortiz de Zarate nos explica el proceso de esta manera:

Está muy estudiado que en el idioma castellano nosotros hacemos hincapié en las vocales, tanto en el parámetro temporal como en el de las alturas. Si nosotros analizamos con programas de análisis digital del sonido un texto hablado, observamos que se dan diversos niveles de apoyos, o más precisamente, de arsis y tesis... Las tesis –o sea, las caídas- definidas por las vocales, mientras que aquéllas [las arsis] están definidas por varios factores: básicamente la cantidad de consonantes, y los signos de puntuación. Yendo a lo micro -dentro de lo micro en el parámetro temporal-, tampoco es lo mismo el tiempo que ocupa una consonante dulce, como “L” o “D”, que una explosiva, como la “T” o la “P”; estas últimas por supuesto son más breves que las primeras. En cuanto a las distancias entre dos apoyos (dos vocales), no es lo mismo tres consonantes dentro de una palabra (por ejemplo, la palabra “e[xt]raordinario”), que tres consonantes sumadas entre dos palabras (por ejemplo “analizamo[s pr]ogramas”; y, dentro de este último ejemplo, no es lo mismo si ambas palabras van una después de la otra, sin ningún signo de puntuación, o si están separadas por una coma, o por un punto y coma, o por un punto... Siguiendo este camino, uno puede seguir al infinito; por ejemplo, ¿cuál es la relación temporal entre una coma, un punto y coma, un punto seguido y un punto aparte?; ¿Es 2 a 1? Por esta vía, volvemos a caer en la lógica binaria de negra / dos corcheas, esta vez a nivel microscópico... De hecho, no es 2 a 1. Siguiendo con nuestra disección entomológica del texto, podríamos tomar en cuenta no solo cuántas consonantes hay entre dos vocales, sino también dónde están dentro de una palabra. Las consonantes al final de la palabra duran comparativamente más que aquellas que están en el transcurso de la misma; y las consonantes que comienzan las palabras son las más efímeras, equivalentes a nuestras apoyaturas musicales. Esto es así porque, cuando nuestra entonación comienza con un “levaré” (consonantes), busca naturalmente caer lo antes posible en un apoyo. Como vemos, todo este análisis microscópico de la temporalidad de un texto puede ser traducido utilizando términos musicales. En otras palabras, uno puede construir una estructura temporal, absolutamente lógica y autosuficiente que, partiendo del análisis de un texto particular, se aplique a una realidad instrumental. La voz hablada también tiene sus alturas relativas: las vocales. Es sabido que los únicos sonidos que pueden emitir las cuerdas vocales son justamente las vocales; todos los otros sonidos que la voz emite son combinaciones de vocales modificadas. Cuando la voz se asienta en una vocal, también se define en una determinada banda de alturas. Todos hablamos en nuestro propio registro de voz, pero, dentro de ese registro, nosotros organizamos las vocales en diferentes bandas de alturas. De abajo hacia arriba, las bandas de alturas se suceden de la siguiente manera: “U-O-A-E-I”. Repito, cada uno de nosotros tenemos un registro propio, pero nuestras “U” siempre van a ser dichas en una banda de alturas más baja que nuestras “I”.²²

Si siguiendo este razonamiento, para el autor resultaba inconcebible el utilizar la misma lógica constructiva para los textos en ambos idiomas, en consecuencia optó por componer dos versiones de la parte cantada.

Score for voice and two violins (VI). The vocal line contains two versions of the text: Spanish ('Será presidente, nuestro mejor empleado, José K, está procediendo. Y sostiene que es inocente.') and English ('Sir, our best employee, Joseph K, has been prosecuted. And he maintains that he is innocent.'). The two violin staves below show different musical settings for each version, with dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Ejemplo 1
Ejemplo de las dos versiones del texto

En el ejemplo anterior podemos observar las dos primeras versiones del mismo texto. Como se comprueba en los ejemplos, las consecuencias musicales de la aplicación en cada idioma dan resultados disímiles.

En primer lugar, debe destacarse la diferente emisión tímbrica de la voz en cada una de las versiones: línea superior, versión castellana; línea inferior, versión inglesa.

En el siguiente ejemplo, extraído de la escena V de la ópera, podemos observar un fragmento del texto que manifiesta una relación temporal a través de la utilización de números. Destacamos aquí el uso de las consonantes iniciales en las palabras que son consideradas en este caso -desde la resolución musical- como *apoggiaturas*.

llegar tarde. De modo que usted es un pintor.

$\frac{1}{\text{V}}$ 2 $\frac{1}{\text{V}}$ 3 1 $\frac{1}{\text{V}}$ 1 2 1 $\frac{1}{\text{V}}$ 1 3 2 2 2 $\frac{1}{\text{V}}$ 3 2

Ejemplo 2
Escena V. Relación temporal extraída a través de las combinaciones 'vocal-consonante' y expresada en términos numéricos.

Este primer boceto del autor es traducido en términos musicales de la forma más sencilla posible. Para ello se siguió el siguiente esquema rítmico, teniendo como parámetro el 1 = semicorchea. Incluso se han casi suprimido las *apoggiaturas* (Ejemplo nº 3).

Ejemplo 3

Escena V. Traducción en términos de alturas del esquema rítmico del Ejemplo 2.

La relación particularmente sencilla entre texto y música tiene una razón de orden interpretativo. Esta escena posee un texto especialmente largo y el cantante está constantemente cambiando la emisión tímbrica; hubiese sido casi imposible que, además, pudiera aprender de memoria un ritmo muy complejo. De hecho, en el estreno de la obra, el cantante cantó con la partitura en la mano.

Como pudimos comprobar en la organización del libreto, la división en seis escenas y dos interludios tuvo en cuenta una concepción interna del autor acerca de lo que esperaba de la puesta escénica final. En todo momento, Ortiz de Zarate visualizó en el escenario la puesta del producto musical final.

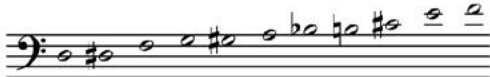
La partitura

El orgánico de la obra es: dos flautas, clarinete, trompeta, percusión (dos instrumentistas), guitarra, piano, tres cantantes, violín, viola, violoncello y electrónica.

La descripción es la siguiente:

- Dos Flautas (ambas también flauta baja)
- Clarinete (también clarinete bajo)
- Trompeta en Do
- Percusión (dos instrumentistas)
- Guitarra (con amplificación)
- Piano
- Violín
- Viola
- Violoncello
- Electroacústica

Para la percusión se presenta un cuadro con las siguientes especificaciones:

Vibráfono	Rototoms 1-2-3	Triángulo (altura media)
Marimba	Redoblante (Snare drum) Tambor militar (Tenor drum) Tomtoms 1-2-3	Platillos suspendidos 1-2-3-4 Sonagli Wood blocks 1-2-3-4 Temple blocks 1-2-3-4
	Gran Cassa	Cencerro grave
		Gongs, en lo posible afinados de la siguiente manera:
		
		Tam Tam grave

Ejemplo 4






Especificaciones generales para la percusión

La parte de percusión está escrita de manera que pueda ser ejecutada por dos instrumentistas, aunque es mucho más cómodo si es interpretada por tres músicos. Esta parte no está separada por instrumentistas, ellos mismos tienen que decidir quién toca cada acción, en función de cómo se arme el set instrumental. De no ser posible contar con los gongs afinados como está indicado, es posible ejecutar algunas de estas alturas mediante el vibráfono.

La parte electroacústica requiere de cuatro parlantes distribuidos en los puntos cardinales de la sala. Los archivos de audio de la Introducción, así como los del comienzo de la Escena III, vienen de a pares: Mix y Back. Los Mix deben ser emitidos por los parlantes que vienen del escenario, o sea frente al público, y los Back, por los parlantes que se encuentran en el fondo de la sala, detrás del público. Los archivos de las Escenas I, VI y VII deben ser emitidos en forma equilibrada por los cuatro parlantes. Los archivos del Interludio II son loops que, a cada repetición, deben ser direccionados en forma aleatoria por cada uno de los cuatro parlantes.

En la composición de la obra las técnicas extendidas juegan un rol fundamental. El compositor ha repensado la funcionalidad de los instrumentos para adecuarlos a la lógica compositiva planteada desde el comienzo a través del juego de interrelaciones entre la voz y los instrumentos. En el caso de las técnicas extendidas, esta nueva funcionalidad se registra en el parámetro tímbrico de la composición. Para ilustrar esta propuesta se presentan a continuación una selección de ejemplos que dan cuenta del planteo compositivo desde el punto de vista de las instrucciones para la lectura e interpretación de las voces y los distintos grupos instrumentales:


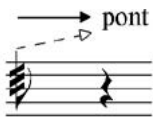
VIENTOS

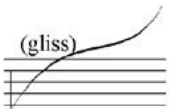
	<p>En la flauta. Sonido de aire. El sonido de aire en la flauta siempre posee un componente de altura por lo que en todos los casos se indica una altura determinada. El sonido de aire puede ser "liso"; frullato (como está en el ejemplo) o con la indicación T-K-T-K, en este último caso NO se debe ejecutar la acción frullato. En el clarinete y la trompeta. La indicación de sonido de aire es la misma.</p>
	<p>En la flauta. Tapar completamente con los labios el orificio de la embocadura y emitir la vocal indicada. El sonido no es afinado.</p>
	<p>Escena 2, flauta 2, Nº LL Glissando de la vocal cantada mientras se mantiene la altura emitida por la flauta.</p>
	<p>En la flauta, pizzicato de labio con nariz abierta.</p>
	<p>En la flauta. Escena III. Paso gradual de sonido de aire a mitad aire / mitad sonido, y vuelta al aire.</p>

Ejemplo 5

Vientos. Instrucciones de lectura y ejecución.

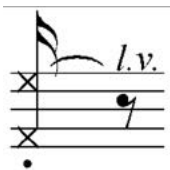
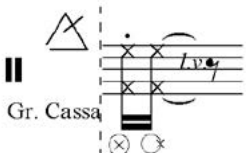
CUERDAS

	<p>"Scratch", conseguido por medio de la sobre excitación de la cuerda.</p>
	<p>Salto rápido con el legno hacia el ponticello. Se debe escuchar un gesto impulsivo ascendente. Una suerte de escala cuyas alturas son aleatorias y se producen a medida que el legno viaja hacia el ponticello. Se debe apoyar la palma de la mano sobre las cuerdas para evitar resonancias indeseadas.</p>

	<p>El glissando de sonido de aire se consigue con un doble movimiento. Por un lado la excitación de las cuerdas se produce en forma gradual, empezando por la IV hasta llegar a la I. Por el otro la mano izquierda, que se apoya suavemente sobre las cuerdas, debe deslizarse progresivamente hacia “el agudo”. Ambos gestos simultáneos deben producir una banda de sonido de aire con un claro sentido ascendente. En la Escena VI la línea del glissando es recta, no ondulada, significa exactamente lo mismo.</p>
---	--

Ejemplo 6
Cuerdas. Instrucciones de lectura y ejecución.


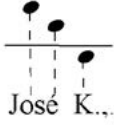
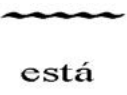
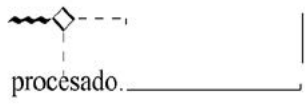
PERCUSIÓN


	<p>Cada vez que aparece la combinación [Triángulo – Gran Cassa]; y [Triángulo – TamTam], se deben acomodar las dinámicas y el toque de forma de que la resonancia del triángulo suene como un armónico del instrumento grave correspondiente. Si bien en las instrucciones se pide un solo triángulo, el percusionista puede utilizar más de uno para acomodar la sonoridad a las diferentes situaciones, y también en función de los instrumentos graves de los que disponga.</p>
	

Ejemplo 7
Percusión. Instrucciones de lectura y ejecución.

VOCES

Las modificaciones tímbricas que se suceden en el texto no deben influir en la intencionalidad de este. Siempre debe estar en un primer plano la percepción semántica del mismo.


<p>La dicción debe mantener siempre -en la medida de lo posible- la fluidez y naturalidad de la palabra hablada, en un tiempo liso, diferente del tiempo musical. No hay una subjetividad expresiva en los cambios tímbricos que realizan las voces, estos son una cualidad más -un aura- del texto, y deben ser emitidos con la mayor naturalidad posible, tratando de que no entren en conflicto con el libre fluir de la palabra hablada. En algunos sectores de la pieza la complejidad tímbrica de la voz es muy alta, tanto que puede existir la necesidad de encontrar un compromiso entre la indispensable fluidez del texto y la precisión con la que debe ser interpretado dicho perfil tímbrico. En algunos casos esto puede llevar a una dicción más lenta, para permitir un adecuado manejo del aspecto tímbrico.</p>	
<p>Dependiendo de las características de la sala, una leve amplificación de la voz es sumamente aconsejable. La dinámica general de la voz a través de toda la obra debe mantenerse dentro del rango del pp / mp.</p>	
 <p>El Gerente y el Presidente</p>	<p>Sonido susurrado.</p>
 <p>José K...</p>	<p>Entonación "blanca" de la voz. Sin usar los resonadores, como cantan los niños. Las alturas, siempre afinadas, son aleatorias, sin embargo se indica un perfil relativo de alturas. La línea horizontal corresponde al registro medio del cantante.</p>
 <p>está</p>	<p>Texto hablado, en un registro relativamente grave.</p>
 <p>procesado. _____</p>	<p>La línea que continua luego de finalizado el texto. Por una cuestión del sistema de escritura, en ocasiones la verticalidad texto / instrumentos no responde a la realidad, (la voz comenzando un instante después y terminando un instante antes). Cuando esto ocurre, y solo como un recordatorio de esa coincidencia temporal, una línea horizontal completa el espacio faltante del texto. No hay que forzar el alargue del texto. Si este empezó más tarde, en consecuencia terminará después, y viceversa. Siempre dentro de los límites de la acción instrumental.</p>

	<p>En la escena V. las líneas de canto evolucionan en función de 3 timbres diferentes a saber: voz cantada (blanca, sin uso de resonadores); voz hablada (sin altura) y voz susurrada con altura determinada. Esos 3 tipos de emisión están representados respectivamente en el ejemplo de la izquierda. Evidentemente, la voz susurrada deberá tener un componente mínimo de sonido para que el susurro tenga una altura definida.</p>
---	---

Ejemplo 8

Voces. Instrucciones de lectura y ejecución.

PIANO

	<p>Bajar el pedal inmediatamente después de la articulación del sonido. Se debe escuchar un sonido claramente staccato y al mismo tiempo algunos armónicos superiores deben quedar sonando. La velocidad con la que se baja el pedal depende del registro de la acción: mientras más bajo sea el registro más décimas de segundo habrá que esperar para bajar el pedal, y viceversa.</p>
---	--

Ejemplo 9

Piano. Instrucciones de lectura y ejecución.

La obra comienza con una lógica aditiva. Al comienzo la utilización de la electrónica da un carácter estático a la escena. Con el correr de los minutos se van agregando los instrumentos que actúan completando las frecuencias espectrales del total sonoro y creando una única información sonora compuesta por los sonidos electroacústicos y los acústicos.

Introducción I

3

The musical score is for the introduction of a piece. It features the following instruments and parts:

- Fl. 1 & Fl. 2:** Flute parts in 4/4 time, marked *p* (piano).
- Cl:** Clarinet part in 4/4 time, marked *p*.
- Tp. Do:** Trumpet part in 4/4 time.
- Perc. 1 & Perc. 2:** Percussion parts. Perc. 1 includes a marimba part marked *p*. Perc. 2 includes a Gr. Cassa (snare drum) part marked *p*.
- Guit:** Guitar part with fret numbers XIV (3) and XII (1) indicated, marked *mf*.
- Pno:** Piano part in 4/4 time, marked *mp*.
- Vln.:** Violin part in 4/4 time, marked *pp* (pianissimo).
- Vla.:** Viola part in 4/4 time, marked *mp* and *ppp* (pianississimo).
- Vc.:** Violoncello part in 4/4 time, marked *mp* and *pp*.

Additional markings include dynamics like *mf*, *mp*, *pp*, and *ppp*, and performance instructions such as *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *gliss.* (glissando). A diamond-shaped box at the top left contains the text "Archivo 7".

Ejemplo 10
Introducción

En la entrevista realizada, se le preguntó al compositor sobre la elección de la sonoridad utilizada. Ortiz de Zarate nos contesta:

Yo tenía un tipo de sonoridad muy clara, de ahí que aparezcan dos flautas y que no haya oboe ni fagot. Hay dos flautas, un clarinete (sólo lengüeta simple, excluyendo las lengüetas dobles) y las cuerdas que proponen una sonoridad determinada, ideal para fundirse en un todo compacto. No se buscaban aristas tímbricas. También hay una percusión bastante grande, pero usada de una manera moderada y que funciona como un eje que funde las maderas y las cuerdas. Busqué que hubiera una relación orgánica entre la forma de pensar la música vocal y la forma de pensar la música instrumental. En definitiva, encontrar una lógica discursiva entre ambas, para lo vocal y lo instrumental, cada uno en sus propios términos.²³

Puede pensarse entonces que la relación establecida en esta obra entre el universo instrumental y la voz es un campo de fuerzas en equilibrio, cuya interrelación genera una paleta de tensiones y reposos en función de la convergencia o divergencia de los materiales. Si bien desde el punto de vista del principio compositivo de ambos universos se destaca aquí una única lógica estructural, ésta se activa desde la propia especificidad de cada uno. Así, tanto la línea instrumental como la vocal se funden en una sola realidad escénica guiada a su vez por la dramaturgia del texto literario.

Hablábamos en la sección anterior de la utilización de secuencias temporales dentro de la partitura vocal. En el siguiente ejemplo, podemos observar la misma relación temporal pero aplicada a la flauta 2. No habiendo una exigencia de memorización que condicione la escritura, esta relación está llevada a un nivel de complejidad temporal (y tímbrica) mucho más elevada.

Ejemplo 12

Flauta 2: secuencia temporal que actúa al mismo tiempo en el ritmo y en las alturas.

Más arriba, describíamos la relación de alturas que poseen las vocales. En el ejemplo expuesto a continuación, podemos observar el complejo de alturas al cual este sector responde.



Ejemplo 13

Escena V. Relación de alturas que define la lógica vocal e instrumental en esta escena

En los ejemplos anteriores, podemos hacer el seguimiento de las alturas en la voz y en la flauta, comparando las vocales por las que pasa el texto y el complejo de alturas del ejemplo anterior. De esta manera, podemos observar que cada vez que la voz cae en la vocal "U", ésta emitirá la altura *Do*; "A" = *Sol#*; etc. La misma secuencia compete a la flauta, cuando la estructura temporal que desarrolla la flauta cae en el lugar que le corresponde a una vocal "E", este instrumento emitirá la altura *La*, y así sucesivamente. También se puede observar en estos ejemplos, especialmente en la flauta, de qué manera, la fijación del sistema y la lógica constructiva del sector se acomoda a criterios eminentemente compositivos.²⁴

En el siguiente ejemplo podemos observar el sector analizado más arriba tal como aparece en la partitura general. Vale mencionar que, sin entrar en detalles, todos los instrumentos que actúan en ese sector -percusión, piano y cuerdas- también responden a la misma lógica constructiva descrita más arriba. En otras palabras, todas las partes instrumentales actúan como espejos del texto desarrollado en cada momento de la obra.

24 Observar las modificaciones microtonales de la flauta, los *glissandi* que obviamente modifican la altura, el desarrollo tímbrico, etc. Por otro lado, hay una letra "U" indicada debajo de algunas alturas. El flautista debe cantar dicha letra al mismo tiempo que emite una altura con el instrumento, esto no tiene ninguna relación con la vocal (U = Do), sino que es puramente una fusión tímbrica.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 14 to 15, and the second system covers measures 16 to 17. Above the second system, there are two boxes containing the numbers 5 and 7. The Flautas part features complex rhythmic patterns with glissando markings and articulation like 'T-K-T-K'. The Percussion part has a sparse, rhythmic accompaniment. The Juez part includes the lyrics: 'gar tir de de mo do que us ted es un pin tor'. The string parts (Vln., Vla., Vlc.) provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement.

Ejemplo 14
Partitura general

Por este camino uno puede apenas asomarse a la enorme riqueza temporal y acústica que la voz hablada proyecta en esta obra.²⁵ Este sistema propuesto por Ortiz de Zarate está dirigido a conseguir una única lógica constructiva que guíe la composición de una obra donde están involucrados texto y música. Así, dicha propuesta le sirvió para generar material musical a partir de una relación lógica entre una determinada realidad musical y una semántica, y simplemente, ofrece un juego de espejos entre una lógica instrumental y una textual.

Es a partir de allí que se desarrolla la composición propiamente dicha y, tal como expone su autor, está todo por hacer. Es decir, darle un sentido y direccionalidad al material, y decidir hasta dónde sirve este tipo de análisis en función de las exigencias de su estética.

Ortiz de Zarate describe este proceso de la siguiente manera:

Qué tipo de espejo quiero para mi obra, un espejo plano, uno deformado o... Y, en consecuencia, qué tanto profundizaré en el análisis microscópico del texto, qué aspectos de la información recabada voy a usar y en qué orden jerárquico...; cuáles voy a realzar y cuáles quedarán más sumergidos en las líneas profundas del discurso, cuál es el nivel de comprensibilidad que yo quiero darle al texto. En otras palabras, ¿es la comprensibilidad un valor absoluto del texto o es un material más a trabajar? Estas y otras preguntas se suceden y entran en consideración en el momento de la composición, y claro, la respuesta -siempre provisoria- es la obra misma.

La idea generadora de toda la obra consistió en desarrollar todas las líneas discursivas a partir de una única lógica compositiva que emergiese de la estructura profunda del texto. Pero una vez decidida dicha lógica, esta debe aplicarse no "desde afuera" -como sería el caso de las *Estructures*, para 2 pianos de Boulez; por dar un solo ejemplo- sino dentro de la propia lógica del material con el que se está trabajando.²⁶

Con respecto a los sonidos electrónicos, el compositor nos dice:

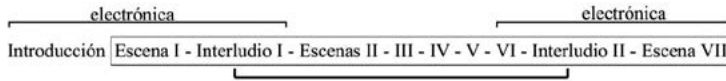
Algunos de los sonidos electrónicos yo los retomé de una obra anterior, que compuse para un ensamble instrumental diferente a éste, y en la que había trabajado mucho sobre la parte electrónica. La obra la hice pero no le di demasiada importancia y no se estrenó. No obstante, me había quedado mucho la sonoridad de la parte electrónica, cuyo discurso me parecía que tenía personalidad propia. Entonces, decidí usar esos sonidos electrónicos para la introducción de esta ópera. Esto permitió una sonoridad muy característica que me sirvió para pensar los otros sectores donde interviene la electroacústica. Entre secciones electrónicas, instrumentales e interludios quedó una obra estructuralmente muy equilibrada.²⁷

25 Se debe destacar que no es intención del autor que uno escuche un mismo sistema constructivo aplicado a texto y música.

26 Entrevista con Ortiz de Zarate, 5 de marzo de 2014...

27 *Ibidem*

En este sentido, en el siguiente ejemplo puede registrarse el balance interno entre dichas secciones dentro de la pieza completa:



Ejemplo 15

Equilibrio general de la obra acústica/electroacústica

Finalmente, con respecto a esta obra es necesario destacar que los sectores electrónicos posteriores a la introducción son nuevos, realizados especialmente para esta obra.

La puesta de *Diario de un proceso* y el nacimiento del *Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea*

Al abandonar Escocia y regresar a Buenos Aires, Ortiz de Zarate volvió sobre la versión operística de *Diario de un proceso* realizando algunas modificaciones.

En 2009, se encontraba trabajando como Investigador en el Instituto Nacional de Musicología y llevaba adelante ciclos de conciertos y conferencias sobre música contemporánea.²⁸ Dentro de esta instancia, se presentó la obra a la Secretaría de Cultura de la Nación (actual Ministerio) con la finalidad de que sea montada en las celebraciones del Bicentenario Patrio. Frente a esta propuesta, el Prof. José Luis Castiñeira de Dios -a la sazón Director Nacional de Artes- se mostró interesado en montarla dentro del marco de un ciclo destinado a la ópera contemporánea. Este fue el nacimiento del *Ciclo Iberoamericano de Ópera Contemporánea*, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, y cuya organización le fue encomendada a Juan Ortiz de Zarate en el año 2011.

Este contexto de realización inició los preparativos de la puesta en escena de la obra que fue estrenada en el Centro Nacional de la Música, con funciones los días 20, 21 y 27 de agosto de 2011. Fue interpretada por Mariano Fernández Bustinza (barítono) en el rol de José K. detenido, Enzo Romano (barítono) en el rol de José K. joven y Cecilia Pastorino (mezzosoprano) en el rol de la Guardiana. La dirección musical estuvo a cargo de Marcelo Delgado y la escénica de Ximena Belgrano Rawson.

Recordemos aquí que el compositor tenía en mente, desde la gestación de la misma, una visión escénica precisa. Sin embargo, la puesta que se realizó en Buenos Aires fue diferente de esta concepción. La idea original del autor consistía en compartimentar el escenario por medio de escenografías dispuestas en un semicírculo. Esta lógica de presentar la escenografía en compartimentos permitía

²⁸ Se desempeñó como Investigador del Instituto Nacional de Musicología entre los años 2003 – 2013. A partir del año 2014 fue nombrado Coordinador General y Artístico del Área de Música Contemporánea de la Secretaría de Cultura de la Nación.

que el espectador viera cómo el personaje entraba en cada escena y salía de ella solo y a la vista del público, y su función consistía en acentuar su aislamiento. Por ello, se trataba de un único personaje que durante toda la obra estuviera en escena y fuera visible para los espectadores, manifestando así su total abandono.

En la versión de Buenos Aires la encargada de la dirección escénica, Ximena Belgrano Rawson, propuso duplicar este personaje único y modificar la secuencia temporal de las escenas del libreto. En las escenas IV y V, el José K. que dialoga con el juez es joven y en las escenas finales es viejo. Los otros personajes fueron grabados previamente en estudio y emitidos al momento de la función por los parlantes. El personaje de K., que en la escena III va a las oficinas de tribunales, habla con un guardia que suena a través de los parlantes. Los dos actores que interpretaron a K. joven y a K. viejo fueron los que grabaron a los otros personajes de esta versión. De esta manera, el público escucha siempre las mismas voces, facilitando una lectura ambigua o múltiple en el receptor.²⁹

La idea original de una puesta circular con todas las escenografías disponibles en un mismo plano no fue tomada en cuenta en este caso. Se solucionó el escenario a través de una sola escenografía, utilizando recursos virtuales. Esta solución permitía que, de acuerdo a la iluminación o el sitio físico en el que se ubicaba el personaje, modificara el entorno.

Esta decisión de la puesta obligó a hacer algunas modificaciones. Por ejemplo, en la idea original de los cubículos escénicos simultáneos, Ortiz de Zarate había pensado ubicar la escena de la casa de K. en un extremo del escenario. Durante la secuencia de la primera escena, un televisor prendido emitía un programa vulgar. La música contemplaba este aspecto pero fue modificada para esta nueva puesta. En la puesta original, el tiempo poseía una presencia física en la escena sin secuenciación; de ese modo, el tiempo se mostraba al público de manera simultánea.

En la entrevista realizada se le preguntó al autor si, frente a la posibilidad de un nuevo montaje, volvería o no a la idea original. Ortiz de Zarate respondió:

La puesta me gustó pero desearía probar la original también o hacer una mixtura de las dos. Por ejemplo implementar las escenografías simultáneas en escena porque ellas se convierten en una cárcel que le impide la libertad. En el final de la escena V, José K. es apresado. Yo había pensado en una celda que fuera una caja en la que el personaje entrara sólo en posición fetal (en función de maximizar la sensación opresiva). Creo que esto, como otras cosas que había pensado, se resolvieron de otra forma (tan válida como la mía) pero dejaron el deseo de probarlas en otra ocasión.³⁰

29 Ortiz de Zarate comenta en la entrevista que las características de esta puesta acentuaron el carácter de duda en el espectador sobre la procedencia real de las voces que escucha el personaje, si ellas son producto de una locura del personaje o son reales.

30 Entrevista con Ortiz de Zarate, 5 de marzo de 2014...

La guardiana, que aparece en el final, es un personaje físico. Originariamente, no estaba concebido para ser representado por una mujer sino que los que entraban al final eran los dos guardias del comienzo. Esta aparición física de otros personajes en la escena, recordemos que hasta aquí sólo aparece en escena un personaje dialogando con los parlantes, fue pensada así porque su aparición lleva al público a comprobar que lo que sucede en la trama es real; no es soñado ni es producto de una enfermedad mental. El autor había pensado en dos guardias que presentaban una notoria actitud afable. Uno de estos, mediante un abrazo, ocultaba el destino final del protagonista. Esta idea original fue modificada en la versión estrenada: en esta última se impone un solo personaje femenino con una actitud fría y dominante.

En la crítica de Daniel Mecca para la revista *Arte Críticas* se dice de la guardiana:

Las escenas finales de la guardiana de la cárcel (Cecilia Pastorino) observando con desprecio cómo el anciano Josef K. -que nunca supo por qué fue condenado- sostiene su vida y su muerte aferrado a una pequeña planta, dibujan con precisión el éter kafkiano, un espejo del actual aparato capitalista y de la sociedad mercantilista.³¹

Se le pregunta al autor cómo surge la idea escenográfica y cuál es el rol del símbolo del jardín en esta instancia del libreto y de la puesta. Ortiz de Zarate nos comenta:

La planta es el regreso a su vida normal. El jardín le permite mantener los últimos restos de humanidad a los que se aferra. Esa idea es la que me llevó a pensar para esa última escena en dos carceleros con una actitud amable y contenedora. (...) Quería que en esa escena no se viera violencia. Deseaba que, en ese acercamiento, K. volviera a sentir renacer la esperanza; que José K. creyera que la justicia, si bien es lenta, siempre se aplica. En ese abrazo simbólico, K. encontraría la muerte. En esta puesta del estreno hay un salto histórico que yo no había planeado, porque colocaron en esa sección al José K. viejo. Este pasaje temporal da cuenta de una larga prisión que abarca varias décadas. En la novela el proceso temporal es corto. Esta instancia quedó muy bien. Como te decía antes, en esta versión la guardiana reemplazó a los dos personajes y su figura fue autoritaria. Esa solución me pareció un tanto obvia. Yo hubiera preferido la original. Por un lado porque me parecía más poética, por el otro, el hecho de que aparezcan al final los mismos agentes que al principio de la obra cerraría mucho mejor el todo desde el punto de vista de la estructura formal.³²

31 Mecca, Daniel. s/f. "Vigilar y castigar". *Arte Críticas* <http://www.artecriticas.com.ar/detalle.php?id=277&c=7>, publicada también en Mecca, Daniel. 2011. "Notas en la prensa", 3 de octubre de 2011. <https://danielmecca.wordpress.com/category/notas-en-la-prensa/page/4/>

32 Entrevista con Ortiz de Zarate, 5 de marzo de 2014...

Ortiz de Zarate señala la dificultad que ocasiona un montaje cuando el compositor está vivo y ha concebido, paralelamente a la creación puramente musical, una concepción determinada de puesta en escena. En estos casos, la idea que se impone es la de la dirección escénica y al compositor sólo se le permite alguna sugerencia desde la dirección de orquesta. A esto se le suma, también, la visión del escenógrafo y la realidad presupuestaria, por ello, los procesos de montaje de una ópera suelen ser complejos.

Para finalizar, como fue analizado en este artículo, desde el punto de vista técnico la obra apunta a plasmar una nueva relación de fuerzas entre lo vocal y lo instrumental/electroacústico. Un único principio constructivo que, respetando la naturaleza acústica del texto semántico y del musical, unifique la composición del total dramático. Ciertamente, tanto la puesta en escena como el texto que sostiene la dramaturgia y el espacio sonoro que se despliega en *Diario de un proceso*, presentan una única estrategia compositiva con una direccionalidad muy clara: la progresiva aniquilación psíquica y finalmente física de un sujeto perfectamente anónimo que es víctima del sistema en el que vive. Víctima de la justicia, de la política, de la incomunicación y en definitiva, del absurdo; el Sr. K. deambula por toda la obra tratando de descubrir de qué se lo ha acusado, y muere sin haberlo podido averiguar.

Bibliografía

Mecca, Daniel. s/f. "Vigilar y castigar". *Arte Críticas* <http://www.artecriticas.com.ar/detalle.php?id=277&c=7>,

publicada también en "Notas en la prensa", 3 de octubre de 2011

<https://danielmecca.wordpress.com/category/notas-en-la-prensa/page/4/>

Ortiz de Zarate. 2013. "Música escénica que se cuestiona a sí misma". *La Nación*. 22 de diciembre 2013, <http://www.lanacion.com.ar/1649945-musica-escenica-que-se-cuestiona-a-si-misma>

— 2014. Entrevista realizada por Diana Fernández Calvo, 5 de marzo de 2014.

Juan Ortiz de Zarate

Doctor en composición por la Universidad de Edimburgo; Coordinador General y Artístico del Área de Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de la Nación; investigador con dedicación PIN 2 en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina; Miembro del Consejo Directivo del doctorado y docente de posgrado (UCA). Ha ganado diversos premios nacionales e internacionales en composición y sus obras se ejecutan regularmente tanto en el país como en el exterior.

O perigo da arte

de Tim Rescala

Pablo Cetta *

Resumen

O perigo da arte del compositor brasileño Tim Rescala, fue estrenada el 12 de Octubre de 2013 en el Centro Nacional de la Música, como parte del Tercer Ciclo Iberoamericano de Ópera Contemporánea, coordinado por Juan Ortíz de Zárate. Se trata de una obra dramática en un solo acto, dividido en doce escenas, escrita para soprano, tenor, barítono y ensamble de cámara. Rescala, además de creador de la música, es autor del libreto. El argumento surge a partir de una observación crítica de lo que sucede en determinados escenarios mundiales de las artes plásticas, donde de algún modo el mercado dicta aquello que los artistas deben producir. Rescala logra a través de la ironía y el humor del texto una sólida construcción formal y una efectiva combinación entre palabra y música. El manejo de la gestualidad del sonido en íntima relación con el relato, y un hábil desarrollo de la acción dramática en el tiempo, revelan la vasta experiencia del autor en la creación musical destinada a obras teatrales y producciones audiovisuales.

Palabras clave: Ópera de cámara, composición, medios audiovisuales

Abstract

O perigo da arte by Brazilian composer Tim Rescala was premiered on October 12th 2013 at the Centro Nacional de la Música, as part of Tercer Ciclo Iberoamericano de Ópera Contemporánea, coordinated by the composer Juan Ortíz de Zárate. The work is a music theatre piece in one act, divided into twelve scenes, and written for soprano, tenor, baritone and chamber ensemble. Rescala creates both the music and the libretto. The plot refers to a critical view about visual arts business. Rescala builds a solid formal construction by means of irony, humor and an effective combination between lyrics and music. Sound gesture in relation with storytelling, and a clever development of dramatic action, reveal his vast experience in audiovisual productions and plays.

Keywords: Music theatre, composition, audiovisual media

* Licenciado en Música y Doctor, especialidad Composición, por la Universidad Católica Argentina. Es Director del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y Director del Doctorado en Música de la FACM-UCA.

Luis Augusto Rescala nació en Río de Janeiro en 1961. Músico polifacético, se desempeña con igual eficacia tanto en la música académica como en la música popular y en los géneros audiovisuales y teatrales.

Realizó sus estudios musicales en la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), donde se formó en piano y teoría musical con Maria Yêda Cadah. Posteriormente, estudió en el Instituto de Música Villa-Lobos de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO), donde obtuvo la Licenciatura en Música en 1983. Allí cursó contrapunto y arreglos con Hans-Joachim Koellreutter,¹ y más tarde tomó clases particulares de composición con el mismo maestro.

Paralelamente, realiza una actividad autodidacta en el campo de la música popular, dado que en ese momento su enseñanza no era contemplada en los ámbitos académicos. La práctica musical intuitiva, ejercida a través del piano y la guitarra, incide no sólo en su habilidad para emprender variados géneros populares, sino que además enriquece su modo de abordar obras sinfónicas y de cámara.

En 1980 comienza a desarrollar sus primeras experiencias profesionales en el teatro. Actúa como director musical y pianista en una versión de *Happy End* (1929), la comedia musical de Kurt Weill, Elisabeth Hauptmann y Bertolt Brecht. La puesta en escena estuvo a cargo del grupo *Pessoal do Despertar*, fundado y dirigido por Paulo Reis.

Al año siguiente actúa en la obra *Poleiro dos Anjos*, de Buza Ferraz, pero esta vez con el grupo *Pessoal do Cabaré*. Con producción de esta misma compañía participa luego de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, desempeñándose como pianista y director.

Más tarde, integra el grupo que lleva a escena *Bar Doce Bar* -de Ramos, Cardoso y Pinheiro- obra que inicia el teatro *besteiro*² en 1982. Ese mismo año escribe la música para una representación del *Peer Gynt* de Ibsen, y comienza una relación creativa junto al director teatral Aderbal Freire-Filho, participando en tres importantes obras.

En 1983 recibe el premio *Mambembe*³ por la música de *A Porta*, de Pinheiro y Cardoso, y *Will*, pieza teatral basada en textos de Shakespeare.

1 Célebre maestro que formó a varias generaciones de destacados compositores brasileños, entre ellos a Villa-Lobos y a Antônio Carlos Jobim.

2 Este movimiento teatral (teatro de lo estúpido) nace en Río a principios de los años ochenta. Plantea una ruptura con la cultura erudita a través de un humor anárquico, y emplea referencias culturales locales para caricaturizar lo cotidiano. Es visto por algunos críticos como una forma de atraer nuevamente al público al teatro, mediante un modo de comunicación muy directa, luego de la represión y la censura ejercida por la última dictadura militar (1964-1985).

3 El *Troféu Mambembe* es un premio que desde 1977 otorga el Ministerio de Cultura de Brasil a la producción teatral y de danza realizada en Río de Janeiro y San Pablo.

En 1985 escribe el guión de *Bel Prazer* -en coautoría con Stella Miranda- y asume la dirección de ese espectáculo. Al año siguiente, actúa como pianista y director musical de la ópera *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930), de Bertolt Brecht y Kurt Weill, bajo la dirección de Luís Antônio Martinez Corrêa.

A partir de los años noventa comienza una fecunda etapa de creaciones destinadas al público infantil. En 1993 escribe la obra *Pianissimo*, que narra la relación entre una niña y su piano, y obtiene nuevamente el Troféu Mambembe. Traducida y dirigida por Tania Costa fue la primera obra infantil representada en la Comédie Française de París, desde su creación.

En 1996 realiza la dirección musical de *Metralha*, obra de Stella Miranda, y luego, a partir de la creación de los textos y la música del espectáculo *Papagueno*, obtiene los premios Mambembe y Coca-Cola. Ese mismo año escribe la ópera infantil *A Orquestra dos Sonhos* y *No Passo do Compasso*, esta última con la interpretación de la Orquestra Brasileira de Sapateado. En 1998 escribe el libreto y la música de *A Redenção pelo Sonho*, donde además actúa como director musical, y posteriormente la obra *O Homem que Sabia Português*, una opereta basada en la vida y la obra de José Monteiro Lobato -destacado escritor brasileño de literatura infantil- cuya música recibió el Premio Shell.

En 2003 estrena la ópera infantil *O Cavalinho Azul*, con textos de Maria Clara Machado, y en 2004 el musical infantil *A Turma do Pererê*, basado en la obra del escritor y caricaturista brasileño Ziraldo Alves Pinto.

Si bien la música de concierto o para medios audiovisuales es para Rescala una actividad que compete a un compositor profesional, la música que dirige a niños y jóvenes es emprendida como una misión, como un deber social. Siguiendo esos principios, produjo un material multimedial para la enseñanza de los instrumentos musicales, que fue distribuido gratuitamente en escuelas públicas y bibliotecas. El DVD, que lleva por nombre *Brincando de orquestra*, contiene una grabación en vivo del espectáculo realizado en agosto de 2012 en el Teatro Municipal Carlos Gomes de Río de Janeiro.⁴ En él, tres alumnos de un colegio secundario, preocupados por la entrega de un trabajo práctico, se encuentran con un profesor de música que les enseña las particularidades de los instrumentos y de las familias de la orquesta. La representación contó en esa oportunidad con la participación de los actores Marino Rocha, Izak Dahora, Julia Stockler y João Pedro Zappa, y la interpretación musical estuvo a cargo de la Orquestra Petrobras Sinfônica, bajo la dirección del compositor. Este material artístico-didáctico, que surge a partir de la obra homónima compuesta en 1999, incorpora a la orquesta clásica instrumentos típicos de la música popular brasileña. El DVD contiene, además, juegos interactivos y una guía para docentes.

4 La grabación del espectáculo *Brincando de Orquestra* puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=fNR8EqSIUXY> (última consulta el 23/9/2014).

Desde 2011 Tim Rescala produce y presenta un programa infantil de radio denominado Blim-Blem-Blom, que le fue encargado por la radio MEC FM-Rio. Allí acerca el universo de la música clásica a los más jóvenes a través de historias, de juegos y del humor. El guión, escrito por el mismo Rescala y por Vanessa Dantas, se centra en el personaje de Tio Chico -un melómano interpretado por el actor Cândido Damm- y en las enseñanzas que imparte a sus sobrinos Pedro y Luiza. El exitoso programa, que cuenta con un vastísimo grupo de oyentes y numerosos reconocimientos recibidos, conforma una propuesta educativa sin espacio alguno para el aburrimiento.

Su producción para cine y televisión cuenta con diversos títulos, en colaboración con la Rede Globo desde 1989. En 2004 y 2005 realizó la música de *Hoje é dia de Maria*, una miniserie adaptada de la obra de Carlos Alberto Soffredini, con dirección de Luiz Fernando Carvalho. Luego, en 2006 compuso la música de la serie animada *Sítio do Pica-pau Amarelo*, basada en los 23 libros de cuentos escritos por Monteiro Lobato entre 1920 y 1947. Entre sus últimos trabajos para televisión se encuentra la música original y banda sonora de la novela *Meu Pedacinho de Chão*, también difundida por la Red Globo.

En relación con la enseñanza de la composición de música vinculada con la imagen, coordina un curso de composición para audiovisuales -Música para Cinema e Televisão es el nombre de la asignatura- en el Conservatório Brasileiro de Música. Allí logra despertar en sus alumnos la necesidad de organizar el discurso musical, cualquiera sea el estilo o el género que aborden. Si bien en la actualidad se halla distanciado de la vida universitaria, debido a sus compromisos como compositor, considera que la formación académica es indispensable para cualquier músico.

Interesado por las relaciones entre música y tecnología, fue uno de los fundadores del Estúdio da Glória, una cooperativa creada en 1981 en Río de Janeiro con el propósito de fomentar y difundir la música electroacústica. Junto a Rodolfo Caesar produjo dos discos compactos para el sello Rio-Arte-Digital: *Estúdio da Glória* y *Música Eletroacústica Brasileira*.

Entre sus creaciones más difundidas en el ámbito de la música contemporánea se encuentran *Música para Berimbau e fita magnética* (1980); *Salve o Brasil!*, para tres actores y electroacústica (1982); *Cliché Music*, para narrador / barítono, flauta, clarinete, violonchelo, piano, percusión y electroacústica (1985); *A Ilha de Santa Cruz*, para sonidos grabados y electrónica en vivo (1988); *Diálogo*, para actriz y trombón bajo (1994); *Cantos*, para soprano (1994); *Sexteto 1997*, para vientos y piano (1997); *Quarteto circular*, para cuarteto de cuerdas (2007); *Verbete*, para narrador y violonchelo (2003); *Trigonometrio*, para violín, violonchelo y piano (2009).

Indagado acerca de su postura estética en relación con la música académica de nuestro tiempo, Rescala expresa:⁵ “Para mí la música es algo tan amplio, seductor, interesante y rico que sentiría tristeza si me limitara a un único estilo. Por esa razón trabajo siempre sobre géneros variados, intentando hacerlo de la mejor manera posible”. Y luego agrega: “Trabajo con música de concierto, música popular, música para imagen. Procuero solamente ser coherente con el objetivo de cada obra, o sea que si escribo una pieza de concierto intento algo nuevo en términos del lenguaje; si escribo para una novela de televisión intento hacer algo que sea eficiente, correcto y que agrade al público. Así de simple, sin mayores dilemas”.

Considera que transitamos una era posmoderna que sobreviene al agotamiento de la relación compositor-oyente, al distanciamiento entre los creadores y el público. De algún modo, la ausencia de posturas vanguardistas ha cedido un espacio a la libertad creativa, en el cual ya no existen ataduras o líneas estéticas que deban ser obedecidas. A partir de esta situación –según sostiene– muchos compositores han quedado situados en un estado de orfandad, sin hallar el compás que les dicte el rumbo a seguir, sin poder alcanzar la libertad que significa prescindir de una corriente estética impuesta o determinada. Por esta razón, considera que el panorama actual de la música contemporánea en Brasil se presenta “tibio, casi frío, con poca inventiva, mucha tradición, y pereza mental y estética”, lo cual le resulta un tanto desalentador.

Por ello, Rescala no se encadena a ninguna técnica compositiva particular. Toda cuestión organizativa debe surgir de preguntarse por qué razón escribe una determinada obra, y a quién va dirigida. En sus composiciones académicas, organiza la altura a partir de procedimientos derivados del atonalismo libre y apela, en ciertas ocasiones, a recursos propios del serialismo si lo cree apropiado para llevar adelante sus ideas musicales. No obstante, su interés particular se centra en el trabajo rítmico, pues entiende que es un aspecto de la composición que no ha sido debidamente tratado en las últimas décadas. Cualquiera sea el caso, la libertad de acción se antepone siempre a la rigurosidad del procedimiento.

Sus principales referentes de la música del siglo XX han sido Igor Stravinsky, Erik Satie, los compositores de la Segunda Escuela de Viena, Luigi Nono, John Cage y Luciano Berio. Pero también recibió influencias de la música popular brasileña, de parte de artistas de la talla de Alfredo da Rocha Viana Filho –notable músico, conocido bajo el seudónimo de Pixinguinha–, Angenor de Oliveira –el célebre Cartola– y el destacado sambista Noel de Medeiros Rosa, entre otros.

En relación con su ópera de cámara *O perigo da arte*, manifiesta que por tratarse de un género dramático, la estructura sólo puede provenir de aquello que la misma dramaturgia le dicta. Esta obra es el producto de una herencia adquirida

5 Expresiones vertidas por el compositor al autor, en un correo personal del 14 de septiembre de 2014.

del teatro musical, y sostiene que ese legado se halla presente, consciente o inconscientemente, en el interior de su obra.

Rescala, además de creador de la música, es autor del libreto. Su texto surge a partir de una observación crítica de lo que sucede en determinados escenarios mundiales de las artes plásticas, donde de algún modo el mercado dicta aquello que los artistas deben producir.

La obra cuenta con tres personajes: Fulano (tenor), un hombre joven de unos 30 años, fuerte, de rasgos varoniles y comportamiento grosero; Felipe Tricano (barítono), un intelectual maquiavélico y manipulador, de unos 60 años; y Valquiria (soprano), mujer fogosa y seductora de unos 50 años. La acción tiene lugar en la casa de Felipe, donde diversas obras de arte comparten el espacio con libros, una mesa de comedor, sofá y sillón de diseño moderno. La sinopsis del argumento es la siguiente:

Un joven artista plástico, Fulano, proveniente de una comunidad pobre y violenta, surge como un talento prometedor de las artes plásticas. Su novia, Valquiria, veinte años mayor que él, está deslumbrada por su encanto natural, espontáneo e inconformista.

Felipe Tricano, crítico de arte, ex-marido de Valquiria, acepta ofrecer una cena para negociar el lanzamiento del artista, quien duda si ir o no.

La ironía y el engaño marcan la pauta de la cena. Fulano se muestra como es, grosero, crudo, pero siempre sincero.

Felipe analiza cada trabajo comparándolo con los trabajos existentes de artistas famosos, como si aquel no tuviese originalidad alguna y sólo fuera una expresión artística espontánea, ingenua, amateur y hasta anacrónica. Y concluye que lo que importa no es la calidad del trabajo ni la aceptación del público sino el favor de la crítica, y le pone precio.

Ante la evolución de la conversación, el artista ya no muestra ninguna emoción por lo que oye, sólo mantiene su mirada fija en las langostas que están en la mesa, le pregunta a Felipe, que es un experto en el asunto, cómo se prepara esa comida tan diferente. El crítico habla brevemente sobre la preparación de los crustáceos, y le explica que una langosta debe ser hervida viva. – ¿Viva? – Después de otro silencio, Fulano simplemente dice: - Ustedes tienen ahora la oportunidad de participar en mi último trabajo como artista plástico. Mi mayor obra, mi trabajo más radical, que no podrá ser comparado con ningún otro. Nadie jamás osará copiar y nadie jamás dirá que se parece a cualquier otro.

Lo que sigue a continuación es una verdadera carnicería. Fulano, hasta ese momento un artista que trataba de encajar en las normas vigentes para entrar en el mercado del arte y en la sociedad como un todo, simplemente sigue a su instinto más salvaje.

Desde entonces, el mercado del arte nunca será igual. Hasta en el arte hay peligro, y ese peligro puede ser fatal.⁶

6

Adaptación de la sinopsis que figura en el programa de mano del estreno.

O perigo da arte fue estrenada el 12 de Octubre de 2013 en el Centro Nacional de la Música, como parte del Tercer Ciclo Iberoamericano de Ópera Contemporánea, coordinado por Juan Ortíz de Zárate.

Las voces estuvieron a cargo de Natalia Cappa (Valquiria), Pol González (Felipe) y Fermín Prieto (Fulano). La dirección musical la realizó el maestro chileno Pablo Alvarado Gutiérrez, y los intérpretes fueron Sergio Catalán en flauta, Federico Landaburu en clarinete, Álvaro Suárez Álvarez en trompa, Gonzalo Pérez en percusión, Carlos Brítez en violín, Mariano Malamud en viola y Martín Devoto en violonchelo.

La *régie* estuvo a cargo de María Concepción Perre y participaron de la puesta Rodrigo Parise en el diseño de la escenografía; Betina Robles en diseño de iluminación; María Laura Pérez Veronesi en diseño de vestuario; Ernesto Bechara en diseño multimedial; Cristina Lavagna en caracterización; Irene Amerio en la preparación musical; Beti Pertot en la realización del vestuario; Soledad Berbedes como asistente de vestuario y Marcelo Fernández en la coordinación de la realización escenográfica.

La obra se divide en 12 escenas, comprendidas en un único acto. Comienza con una introducción de 45 compases donde el total cromático es presentado a partir de dos elementos motivicos que se reiteran a lo largo de toda la obra. El primero de ellos está formado por una célula de tres sonidos, inicialmente con las notas *do, si y fa#*. A esta célula, que contiene los intervalos de segunda menor, cuarta justa y cuarta aumentada entre sus notas, la denominaremos 3-5 siguiendo la clasificación de conjuntos de grados cromáticos utilizada por Allen Forte (1973).⁷ El segundo motivo contiene, en su primera aparición, las notas *fa, re y mi*, y por su interválica (segunda menor, segunda mayor y tercera menor) reconocemos que se trata de un conjunto 3-2, de acuerdo a la clasificación antes citada (ver reducción en el ejemplo 1, compases 1 y 2).

En el compás 3 aparecen ambas células superpuestas. El 3-2 con las notas originales y por aumentación rítmica, y el 3-5 transpuesto e invertido –notas *sol#, sol y do#*.

En el cuarto compás reaparece el 3-2, a contratiempo, y el 3-5 con las mismas notas que en el compás anterior, pero permutadas. En la voz superior se despliegan melódicamente dos 3-2 seguidos; el primero (*la, do, si*) como inversión transpuesta, y el segundo como el original (*fa, re, mi*), reducido rítmicamente respecto a la voz intermedia.

7 Forte, Allen. 1973. *The structure of atonal music*. Yale University Press. El 3 de la denominación corresponde a la cantidad de notas del conjunto, mientras que el 5 obedece al número de orden en el que aparece el conjunto en la tabla de Forte. Las agrupaciones de tres sonidos, cualesquiera sean sus notas, siempre pueden reducirse por transposición o inversión a uno de doce casos posibles (3-1 a 3-12).



Ejemplo 1. Reducción al piano de los primeros seis compases de *O perigo da arte*.⁸

En el compás 5, un nuevo 3-5 transpuesto (*sib, la, mib*) es acompañado por dos transposiciones del 3-2 dispuestas una a contratiempo de la otra. En el compás siguiente, el 3-5 original de la voz aguda es secundado por un 3-2, eco por disminución del que aparece en el compás anterior, y por un 3-5 (*sol#, sol y re*) que tiene a la nota *sol* en común con el 3-2 recién mencionado (*sib, sol, la*).

El uso de estos conjuntos parte de una serie dodecafónica (ver ejemplo 2) que si bien no es empleada de modo ortodoxo, subyace en la estructuración de las alturas. De este modo, el compositor establece un juego cuyas reglas son quebradas continuamente, un “dodecafonismo camuflado”, según sus propias palabras.



Ejemplo 2. Serie dodecafónica empleada como punto de partida.

A partir del análisis de este pequeño pasaje se vislumbran los recursos compositivos que el compositor emplea, y que van a proyectarse sobre la totalidad de la obra: una escritura preponderantemente contrapuntística e imitativa, una organización de la altura basada en redes interválicas, y una saturación casi constante del total cromático derivada de una concepción serial.

Luego de la introducción, y sin solución de continuidad da comienzo la primera escena. Su texto es el siguiente:

Valquiria: ¡Vamos!

Fulano: ¡No voy! ¡No voy!

No quiero quedar como un idiota yendo a casa de tu ex marido.

Valquiria: Pero eso no importa querido.
Lo que importa es lo que él pueda hacer por vos.

Fulano: No necesito nada. De nada y de nadie.

Valquiria: No digas eso mi amor. Yo hago de todo por vos.
Vos sos un joven talentoso. Quiero ver de cerca tu triunfo.

Fulano: Pero no es el éxito lo que busco.
Mi arte no es una mera mercancía.
Yo creo porque necesito crear.
A las leyes del mercado no me voy a rebajar.

Valquiria: No seas tan ingenuo querido.
Vos no tenés que cambiar nada, nada en tu forma de ser,
o en tu forma de crear.
Esa, tu forma salvaje que tanto me gusta y que me hace tan feliz.
Vamos. Vamos.

Desde el inicio del canto, en las voces de Valquiria y Fulano se presenta la cuarta aumentada del 3-5 (*si – mib* con *¡Vamos!* y *fa – si* con *¡No voy!*). Y puede decirse que las líneas melódicas de las tres voces se desarrollan, en general, en torno a los dos conjuntos interválicos predominantes.

Sin embargo, lo que prevalece es la subordinación de todos los materiales musicales al texto. Y el manejo de las alturas no es ajeno a este principio. El tono encantador de Valquiria, convenciendo a Fulano a que ingrese a la casa de Felipe, es acompañado por sugestivos acordes por cuartas, y a veces por terceras, interpretados en vibráfono. La línea melódica, en estos casos, se vuelve diatónica, modal por momentos. Y el enojo de Fulano, por otro lado, es enfatizado por sonidos *staccati* en los instrumentos, por las notas repetidas y por el uso incisivo de la percusión.

Al comienzo de la segunda escena, el clarinete establece un breve *ostinato* sobre las notas *si, la* y *do* (3-2) sobre el cual la flauta enuncia la célula 3-5 dos veces. La primera de ellas con *sol, do#* y el *do* del *ostinato*, y la segunda con *sib, la* y la última nota sobre la que resuelve ese recurso de sostén, un *mib* (ver ejemplo 3).

Ejemplo 3. Segunda escena. Compases 105 a 107.

El violín amplía la figura del *ostinato*, sobre las notas *sol#*, *fa#* y *la*. La viola, por su parte, duplica el giro de la flauta a distancia de cuarta aumentada. El *ostinato* de clarinete es retomado y transpuesto por el violonchelo. Posteriormente, queda a cargo de la trompa, a la altura original.

El giro que realizó la flauta es luego reproducido por el clarinete (ver ejemplo 4, compás 109), y duplicado también por la viola a distancia de cuarta aumentada. El 3-2 con figuración blanca y dos negras es luego imitado por el violín, mientras la flauta ejecuta otro 3-2 con una nueva disposición rítmica.

La última nota del *ostinato* de trompa sirve de guía a la entrada de Felipe. Del acorde que lo acompaña, las notas *mib*, *re* y *lab* forman parte del giro melódico del canto. En la voz, la cuarta aumentada *mib - la* prepara el 3-5 formado por *la*, *lab* y *re*.

En relación con el acompañamiento, emplea también pedales figurados en distintos registros, que complementan al *ostinato* en su función de soporte de la textura contrapuntística. Si bien el recurso de las notas repetidas aparece ya en la primera escena, particularmente en la voz, con o sin bordaduras, aquí se torna recurrente en la parte instrumental.

108 $\text{♩} = 70$

Fl. p mf ff ff

Cl. mf ff ff

Hr. ff pp ff ff

Perc. p

Vcl. f

Vln. p ff ff

Vla. mf

$\text{♩} = 70$

Er-fim, che-ga-runt! São bem-vin-dos!
Por fin, lle-ga-ron! Bien-ve-ni-dos!

Ejemplo 4. Segunda escena. Compases 108 a 111.

Durante esta segunda escena, los personajes cantan el siguiente texto:

Felipe: ¡Por fin llegaron! ¡Bienvenidos!
¡Pensé que ustedes no venían!

Valquiria: Perdón por el retraso Felipe.

Felipe: Sin problemas.

Valquiria: El tránsito estaba terrible.

Felipe: Como siempre.

Valquiria: Yo te presento a Fulano.

Felipe: Finalmente.

Valquiria: Fulano, este es Felipe.

Fulano: Mucho gusto.

Felipe: No me parece que Fulano esté muy feliz de conocerme.

Valquiria: No digas eso. Yo sé que para él es un gran gusto estar aquí.
Está en su tipo. Fulano siempre dijo que tenía ganas de conocerte.
¿No es cierto querido?

Fulano: Si, sí.

Felipe: Todo bien, entiendo, entiendo. Total, qué es un Fulano.

Fulano: ¿Un qué?

Felipe: Bueno, no importa. Entremos, vamos. Así nos conocemos más.
Me gusta mucho recibirlos.

Valquiria: Gracias, gracias.

Felipe: Hace mucho que no nos vemos.

Valquiria: Hace mucho.

Felipe: Estás igualita, igualita.

Valquiria: ¿Igualita?

Felipe: No cambiaste casi nada.

Valquiria: Tampoco vos. El gran crítico de arte. El más temido, Felipe Tricano.

Felipe: ¿El más temido? ¡Mirá que sos buena! Soy solamente un crítico.

Valquiria: ¡Pero sos el mejor!

Felipe: De acuerdo, si vos lo decís.

Valquiria: ¡El mejor de todos! Porque yo sé muy bien de esa gran influencia y del poder que vos tenés en el mercado del arte.

Felipe: “Se dice de mí”.

Valquiria: Pero no sos sólo un crítico.

Felipe: Sí, es verdad.

Valquiria: También sos un gran curador. Y un gran profesor. Y además sos Director del Museo de Arte Moderno. Y consultor de los grandes museos del mundo. El diez. Si, vos sos el *number one*.

Felipe: Ja, ja, ja, ja. Últimamente estoy medio de reserva. Pero todavía la pateo.

Valquiria: Pero ya estaba olvidándome...

Felipe: ¿Hay más cosas?

Valquiria: Vos también sos un *marchand*.

Felipe: Pero eso, vos sabés, sólo entre vos y yo.

Valquiria: Claro Felipe. Queda entre vos y yo. Sólo entre vos y yo. Dejáme que te hable de Fulano. Es un talento que promete. Creador de pura cepa. Un producto de su medio creativo y radical.

Felipe: ¡No me digas!

Fulano: A Valquiria le encanta exagerar. Yo no soy así, tan bueno. Pues mi arte es espontáneo. Nace de la necesidad que tengo de expresarme.

Valquiria: Fulano es un diamante en bruto que hay que pulir.

El contorno melódico de la voz de Felipe se presenta quebrado, como la gestualidad característica que surge del despliegue del 3-5. Una línea fastidiosa para un personaje de igual comportamiento. El discurso seductor de Valquiria, por el contrario, se mueve más por grado conjunto, emparentado una vez más con el timbre del vibráfono (ejemplo 5).

165 *rall.*

Vib. *mf* *p*

Val. *mf* *dim.* *p* *cresc.*

Pois eu sei mai-to bem Da gran-de in-flu - ên - cia E do po-der que vo-cé tem No mer - ca-do da ar - te
 Por-que yo sé muybien Dee-su gran in-flu - en - cia Y del po-der que vos te-nís En el mer - ca-do del ar - te

Vln. I *p* *rall.*

Ejemplo 5. Segunda escena. Compases 165 a 169.

En la tercera escena Valquiria muestra el portfolio de obras de Fulano a Felipe, quien realiza críticas de cada uno de sus trabajos, comparándolos con obras ya existentes. La desvalorización constante del artista es expresada a través del sarcasmo, y narrada con un humor filosófico.

La escena comienza con la célula 3-2 original duplicada en cuatro octavas. La melodía de Felipe se estructura en torno al 3-5, construida con las notas *si, do, fa# - sol#, sol, do# - mib, mi, si*, etc., en orden sucesivo. Las partes de Fulano y Valquiria también se estructuran alrededor del 3-5, pero en sus notas principales, unidas a través de bordaduras y notas agregadas, que en varios casos generan cromatismos.

231 30

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mf*

Fel. *mf* *p*

cer es-se ta-len - to Faz tem-po que não a - pa - re-ce al-go no - vo É i-so que a - li-
 cer e-se ta-len - to *Pués hu-ce tiern-po que no hay na-da de nue - vo E-so es lo quea-fi-*

Vln. I *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Ejemplo 6. Tercera escena. Compases 231 a 234.

La parte instrumental utiliza principalmente notas repetidas y giros rápidos sobre la célula 3-5. A medida que nos acercamos al sector donde Valquiria convence a Fulano de que muestre su trabajo, disminuye la densidad cronométrica, reaparecen los acordes en vibráfono, y las cuerdas junto al clarinete efectúan una armonía de sostén con notas largas (ver ejemplo 7). La voz de la mujer se cierra sobre sí misma, dando lugar al movimiento por grados conjuntos. Luego de ello, la tensión recomienza, en concordancia con la sordidez de los diálogos.

Ejemplo 7. Tercera escena. Compases 341 a 344.

El texto completo de la tercera escena es el siguiente:

Felipe: Entonces tengo que conocer ese talento. Pues hace tiempo que no hay nada nuevo. Eso es lo que alimenta el mercado. Eso es lo que mueve al mundo.

Fulano: Puedo mostrar algunos, algunos trabajos que aún están sin terminar. En mi galpón tengo de todo. Es grande y está en Provincia.

Felipe: A la villa no entro.

Fulano: ¡Pero no está en la villa!

Felipe: ¿Estás seguro?

Fulano: Sí, por supuesto.

Felipe: Qué cosa, yo pensé que eras de la villa.

Fulano: Sí, pero mi atelier no queda ahí.

Felipe: Qué bueno, eso ya es un progreso, muy bien. ¿Valquiria te lo regaló?

Fulano: ¡No! Lo hice con mis propias manos. No entendí. ¿Y ese comentario a cuenta de qué?

Valquiria: ¡Calma Fulano! ¡Calma Felipe! No necesitamos una discusión. Yo sé que vos, Felipe, tenés una agenda complicada. Y sé que vos, Fulano, no querés a nadie en tu atelier. Por eso preparé un buen portfolio para ti. Saqué las fotos sin que lo vieras. Yo quise hacerte una sorpresa.

Fulano: ¿Qué cuento es ese Valquiria? ¿Sin preguntarme nada? Vos sabés que eso no me gusta. Vos sabés que odio eso.

Valquiria: ¡Calma querido! Un portfolio ayuda y te va a servir. Las cosas serán más fáciles para que él vea tu trabajo. Y éste, tu portfolio, puede hasta no salir de aquí. Si yo lo hice solamente para ayudarte.

Felipe: No quiero que haya peleas por mí. Si quieren nada veo. Yo no veo nada. Podemos solamente cenar.

Valquiria: Perdonáme Felipe. No fue así como yo pensé nuestra visita. Si él prefiere que su trabajo nunca se vea yo lo lamento.

Fulano: Pero no es eso. No es así. Solo quiero que mi trabajo sea visto tal cual es, de la forma que es. Y no a través de fotitos.

Valquiria: Pero eso se puede hacer después. Ahora ya basta mostrarlo así. Felipe sabe muy bien cuando un trabajo promete. Si tiene garra, si tiene futuro.

Felipe: Pero también cuando no lo tiene.

Valquiria: Dejáme, querido, mostrar. Es sólo una idea de lo que es tu trabajo. No vas a perder nada, que va.

Fulano: Está bien, podés mostrar.

Valquiria: Aquí está. Mirá si no tengo razón. ¿Es o no es un talento?

Felipe: Vamos a ver lo que el joven hace. Necesito mis anteojos. Está mejor así. ¿Graffitis?

Valquiria: Sólo al comienzo, para comenzar Fulano usó el graffiti.

Felipe: ¿Graffiti?

Fulano: ¿Y qué problema hay con el graffiti?

Felipe: ¿Graffiti? Es una pintura de la calle. Es un arte menor.

Fulano: Eso es un prejuicio. No es un arte menor. Pensá en “Los gemelos”, son conocidos en todo el mundo y hacen graffitis.

Felipe: “Los gemelos” tienen un no sé qué. Ya eso aquí es casi igual a lo que hacía Jean Michel Basquiat.

Fulano: ¿Quién?

Felipe: Basquiat fue un artista americano. Muy parecido a lo tuyo.

Fulano: Yo no sé quién era, y no quiero saber.

Felipe: Fue un gran artista. Y así como vos, comenzó con graffitis.

Valquiria: Pero Fulano trabajó con otros materiales.

Felipe: ¿Ah sí?

Fulano: ¡Si yo quiero vuelvo a trabajar con graffiti!

Valquiria: Vas a ver. Te vas a sorprender.

Fulano: ¡Valquiria!

Valquiria: ¡Esperate! Dejálo que lo vea. Él va a ver que tu trabajo se amplió. Y que ya fuiste más allá del graffiti.

Fulano: No me gusta ese tipo.

Valquiria: Podés continuar. No te va a interrumpir más. Debés ver lo que hizo después.

Felipe: Vamos a ver lo que él hizo después. Mejor, ahora está mejor. Collage en papel.

Valquiria: Además de acuarela, dibujos en nanquín ¿No es un talento?

Felipe: Sí lo es. Esos trazos me recuerdan a Guillermo Kuitca.

Fulano: ¿Guillermo qué?

Felipe: Guillermo Kuitca. Artista argentino que es muy conocido. Que tiene trabajos repartidos por todo el mundo.

Fulano: Nunca escuché hablar de ese artista.

Felipe: Vos no escuchaste hablar de casi nada.

Valquiria: Por favor, por favor.

Felipe: ¿Pero él también hace esculturas?

Valquiria: Sí también.

Felipe: Talentoso es.

Valquiria: Con el tema de la muerte mirá lo que hizo.

Felipe: Pero este trabajo recuerda a Richard Serra. Ese parece el tiburón de Damien Hirst.

Fulano: ¿El qué?

Harto de las comparaciones de su obra con la de otros artistas, el enojo de Fulano se torna cada vez más vehemente. En la cuarta escena, la ira del personaje se manifiesta a través de sonoridades fuertes, notas breves, y células repetidas con insistencia. La alternancia casi constante entre dos tom toms, en la percusión, subraya el carácter aquí representado.

La interválica empleada se remite incansablemente a todas las formas del 3-2 y del 3-5, como se aprecia en el giro de flauta que da inicio a esta sección. Vemos allí (ejemplo 8) que entre sus seis notas hallamos cuatro células 3-2 consecutivas, formadas por los grados *fa, mib, fa#; mib, fa#, re; fa#, re, fa y re, fa, mib*. Luego de expuesto, este giro es imitado por la trompa



Ejemplo 8. Cuarta escena. Fragmento de la parte de flauta.

El uso del 3-5, por otra parte, puede apreciarse en la línea melódica de Fulano, donde las células de tres sonidos se encadenan sin grados en común.



Ejemplo 9. Cuarta escena. Fragmento de la parte de Fulano.

A continuación se reproduce el texto esta cuarta escena. El rol mediador de Valquiria, expuesto aquí, es puesto en relieve una vez más a través del *leit motiv* tímbrico del vibráfono.

Fulano: Ahora basta Valquiria. Yo no aguanto más esto.
Este tipo dice que copio a todo el mundo.

Valquiria: ¡No Fulano!

Fulano: Este tipo se piensa que soy de verdad un gran otario. Yo ni sé quiénes son esos tipos, ni sé lo que ellos hacen. Yo no sé qué mierda es eso del tiburón. Pero sé que mi trabajo tiene valor, y este tipo me está queriendo sólo embromar.

Valquiria: ¡Fulano escucháme! ¡Fulano oíme!

Felipe: Fulano está muy nervioso, pero esa no fue mi intención. Yo no quería molestarlo. Vos me pediste una opinión.

Valquiria: Él tiene un temperamento fuerte, muchas veces imprevisible. Pero es por eso que yo lo amo.

Fulano: Perdonáme Valquiria.

Felipe: Pero eso para un artista puede servirle.

Valquiria: Es que pensé que te fuese a gustar lo que viste [sic].

Fulano: Vamos Valquiria.

Valquiria: Me imaginé que eso te fuese a impresionar [sic].

Fulano: Vamos Valquiria.

Valquiria: Pero si no te gustó es mejor que nos vayamos ya.

Fulano: ¡Vamos!

Felipe: Esperen, esperen. Irse así ¿Por qué? El hecho que el trabajo no me haya gustado no quiere decir que no pueda ayudarlo. Todo lo contrario.

Fulano: ¿Pero cómo? No entendí.

Felipe: Voy a explicártelo. Fulano querido, escuchá lo que te voy a decir. Vos sos muy joven, Fulano, muy ingenuo, idealista.

Fulano: ¿Y eso es un problema?

Felipe: Sí, a veces sí. No, a veces no. Pero las cosas no son como vos imaginás. Principalmente no son en el mercado del arte.

Fulano: O sea, entonces aunque no te guste ¿vos podés hablar bien de mi trabajo?

Valquiria: ¡Sí puede!

Felipe: Creo que el joven artista ya me entendió.

Fulano: Sí, ya entendí, ya entendí.

Felipe: Fulano, querido, escuchá lo que te voy a decir. Soy un crítico, un curador, un profesor, pero soy, sobre todo, un hombre de negocios.

Valquiria: Eso lo sé muy bien.

Felipe: Vamos a olvidar las cuestiones estéticas. Vamos a calmarnos y a un buen vino beber, porque estoy seguro que nos vamos a entender. Basta una buena charla entre los tres.

Valquiria: Cierto Felipe, creo que es una buena idea.

Fulano: No, no, Valquiria.

Felipe: Yo preparé una cena especial para ustedes.

Fulano: Vamos, Valquiria.

Valquiria: Felipe, además, es un gran gourmet, gran gourmet.

Fulano: ¿Gourmet?

Felipe: Y sepan que yo ya elegí el mejor vino de mi bodega. Siéntense, pónganse cómodos. Los tres vamos a relajarnos. Vamos los tres, vamos a entendernos.

Valquiria: ¿A entendernos?

Fulano: ¿A entendernos?

La escena siguiente comienza con una breve introducción instrumental en la cual varios conjuntos 3-2 son dispuestos sucesivamente en clarinete, con grados isócronos, duplicados por el violonchelo y acompañados de un pedal sobre la nota *do* de la cuarta cuerda al aire de este último instrumento.

La textura es complementada con giros rápidos en flauta y violín, creados a partir del conjunto 3-5.

En el quinto compás de la escena -tercer compás del ejemplo 10- hace su aparición el vibráfono, que ejercerá un rol central en esta sección, caracterizada

por recuerdos del pasado y halagos entre Felipe y Valquiria. El acorde arpegiado resulta de la superposición de tres séptimas mayores *si-la#*, *mi-re#* y *sol-fa#* -esta última nota en trompa- propias de la disposición más usada del 3-5 en el registro. El giro de clarinete, del mismo compás, surge como una resonancia del acorde; a excepción del *fa* (que forma un 3-5 con el *si* y el *la#* del acorde antes mencionado por un lado, y con el *fa#* y el *si* por otro) todas sus notas aparecen ya en el complejo armónico del vibráfono y la trompa.

La homofonía del compás siguiente –cuarto en el ejemplo- resulta también de la superposición de dos conjuntos 3-5: *re-sol#-do#*, también duplicado a la octava, y *do#-sol-do*.

Ejemplo 10. Quinta escena. Compases 689 a 693.

Luego de la introducción el carácter del texto, que a continuación reproducimos, es representado a partir del uso sistemático del *staccato*:

Felipe: ¡Voilà! ¡Le vin!

Valquiria: ¿Château d'Yquem?

Felipe: De la cosecha mil novecientos veintiuno.

Valquiria: ¿De verdad? ¡Qué privilegio!

Felipe: Primero las damas, después mis mucamos. Como tendremos langosta para cenar me parece que estamos yendo muy bien.

Valquiria: Bien, muy bien, requetebien.

Felipe: Tal vez Fulano prefiera una cerveza.

Fulano: Este vino ya está bien.

Felipe: Estoy seguro que sí. Principalmente en armonía con este excelente *foie gras*.

Valquiria: ¡*Parfait cherie, parfait!*

Felipe: ¿No quieres, Fulano? ¿No te gusta el *foie gras*?

Fulano: No lo conozco, pero yo no tengo hambre.

Felipe: ¡Qué pena!

Valquiria: Veo, veo que seguís con tu gusto refinado.

Felipe: Gracias, gracias. Vos hacés todo con clase. Siempre estás tan bien vestida.

Valquiria: Gracias, gracias. ¿Recuerdas el crucero por el Caribe?

Felipe: ¿Recuerdas el safari en Zimbabwe?

Valquiria: ¿Recuerdas cuántas fiestas frecuentamos?

Felipe: ¿Recuerdas la fortuna que gastamos? Ja, ja, ja...

Valquiria: Ja, ja, ja...

Felipe: Mira que los dos nos divertimos tanto.

Valquiria: Los dos nos divertimos tanto...

Felipe: Ese tiempo mirá que fue bueno.

Valquiria: Ese tiempo mirá que fue bueno. ¿Pero vamos a hablar de Fulano?

Felipe: Sí. Vamos a hablar de Fulano.

Durante la sexta escena Felipe presenta una crítica que supuestamente ha escrito sobre Fulano. Las alabanzas hacia el joven artista crecen a través de la lectura, al igual que la densidad de los eventos sonoros en el tiempo. El título del escrito es hábilmente presentado con un acorde *sforzato* formado por la superposición de dos conjuntos 3-5, que disminuye su intensidad y enlaza con otro de similar estructura (ver ejemplo 11). Luego la trompa desarrolla la célula 3-2 en un *crescendo* que prepara la resolución del pasaje sobre el tercer acorde *staccato*, también formado por dos conjuntos 3-5 con un sonido en común. A partir de esta gestualidad se introduce el *parlato* que enuncia el subtítulo de la nota.

Ejemplo 11. Sexta escena. Compases 812 a 814.

A continuación se reproduce el texto que corresponde a la sexta escena.

Valquiria: Aún siendo un joven artista, Fulano ya tiene su espacio en los medios. Ya tiene obras en muchas galerías. Es un hombre en franca ascensión. Y ya camina rumbo a su segunda individual.

Felipe: Lo sé, Valquiria.

Valquiria: Por eso creo que es extraño que vos aún no hayas escrito sobre él.

Felipe: ¿Pero quién dijo que no escribí?

Valquiria: ¿Escribiste?

Fulano: ¿Escribiste? ¿Cuándo?

Felipe: Escribí, pero aún no lo publiqué.

Valquiria: ¡Qué sorpresa!

Felipe: ¿Quieren ver?

Valquiria: ¡Claro!

Felipe: Creo que lo guardé por acá.

Fulano: ¡Yo quiero verlo!

Felipe: Acá está. Se la voy a leer. “Inconformismo e invención. El arte en estado bruto”.

Valquiria: Ya me encantó el título.

Felipe: “Henos nuevamente en la tarea de ejercer la crítica. Tarea ardua, a veces sin gloria, que de tiempo en tiempo nos juega unas, nos pone del revés y nos sorprende. Y al final de todo nos reconforta. ¿Qué decir de

obras penetrantes, llenas de vida, verdaderas, viscerales, agresivas aunque imperfectas? ¿Debemos señalar sus imperfecciones? ¿Solamente eso? ¿Pero es que es esa la función de un crítico? ¿Mostrar lo que debe ser corregido? ¿Rehecho, repensado? ¿En nombre de qué, de quién o bajo qué criterio? ¿Bajo el escudo de la forma, de la coherencia histórica, estética o de la búsqueda de lo bello?”.

Fulano: ¡Muy bien!

Valquiria: ¡Muy bien!

Felipe: Pues continúen. Lean también.

Valquiria: ¡Claro que lo voy a leer! “No, no es esa la función del crítico. Principalmente cuando éste está como pocas veces frente a algo inquietante y desafiante, nada vulgar, sorprendente, de algo estimulante, de algo nuevo. Frente a eso poco importan las normas y las reglas de conducta. Abajo con ellas. Hablemos del inmenso placer estético de estar frente a la obra de un gran artista”. ¡Muy bien!

Fulano: ¡Muy bien!

Felipe: Tu turno, Fulano, lee también.

Fulano: Entonces, voy a leer. “Hete que en medio del caos social que golpea nuestra puerta todos los días, y nos agrede, surge un soplo de vida, de reacción, de inconformismo e invención. Ese binomio puede ayudar a desvendar el secreto de este joven, ya gran artista: inconformismo e invención. El actúa, dialoga, activa procesos creativos y, sobre todo, nos pone a pensar. Reacciona e interacciona con el medio que lo rodea, y con su propia historia. Rema contra la marea, se reinventa, e inventa un mundo nuevo para sí, consciente y agente crítico del medio que casi lo expulsó”.

Valquiria: “El creció en la adversidad. Vio y convivió con la violencia, con la falta de horizontes. Pero su trabajo es una respuesta a todo eso, en colores y formas, en fuerza, en energía, creatividad, y una fuerza desmedida”. ¿Escuchaste Fulano? Y aún hay más.

Fulano: Entonces déjame leer. “Sin tener miedo de arriesgar y de errar, él sorprende creando una nueva poética estética. Su autodidactismo no lo prende, por el contrario, ¡sólo lo libera! Lo ayuda a mantener ese soplo, esa fuerza salvaje. Somos impulsados a creer que este joven hará un gran camino, afirmándose como una de las grandes promesas de la nueva generación, pero con un plus”.

Valquiria: ¡Maravilloso!

Fulano: ¡Ese soy yo!

Felipe: ¿Y el final?

Valquiria: “Dijo Goethe: sólo el arte permite la realización de todo lo que la vida le niega al hombre. Felipe Tricano”. Muchas gracias.

Fulano: Muchas gracias.

Valquiria: Sólo no entendí por qué la crítica no cita el nombre de Fulano. La trama hábilmente tejida por Felipe se hace visible en la séptima escena, y suscita el enojo y la desilusión de Fulano.

Felipe: Es porque el texto lo escribí hace mucho tiempo.

Fulano: ¿Cómo es eso?

Felipe: Eso mismo. Lo escribí, sólo que el artista no me lo pagó.

Valquiria: ¿Es verdad?

Felipe: Lo guardé...

Fulano: ¿Lo qué?

Felipe: y ahora lo aproveché.

Fulano: ¡Me estafaste!

Valquiria: ¿Pero por qué hiciste eso?

Fulano: ¡Me tomaste el pelo!

Felipe: Yo te quise mostrar cómo las cosas son de hecho. El mundo no es para los ingenuos, y nunca lo fue. Para entrar en el mercado del arte no sólo basta el talento. Se necesita una pizca de suerte y alguien que te abra las puertas. Se precisa un buen padrino para hacer lo que el artista nunca supo hacer. Negocios, negocios.

Valquiria: Él tiene razón. Sí, las cosas son así.

Fulano: Yo no me conformo con que sean así. Esto para mí no es arte.

Felipe: Lo es.

Valquiria: Pero es que hoy en día los negocios y el arte se volvieron casi la misma cosa.

Felipe: Es verdad.

Fulano: No es posible.

Felipe: Lo lamento pero lo es.

Valquiria: La vida es así.

Fulano: No debería ser.

Felipe: Ahora Fulano ya sabés cómo son las cosas. Podemos ser más prácticos y objetivos. Vamos a hablar de negocios. Vengan.

Valquiria: Vamos.

Valquiria: Sí querido, muchas gracias. La langosta está sublime.

Felipe: Muchas gracias. ¿Y Fulano? ¿Está segura que no va a probar?

Valquiria: Yo creo que él no tiene hambre.

Felipe: Prosigamos entonces. Pero otro ítem para pensar, para que hagamos negocios puede ser la casa.

Valquiria: ¿La casa? ¿La mía? No, eso sí que no. Está fuera de cuestión. Yo estoy en esa casa desde nuestro divorcio. Tiene que ser otra cosa que no sea la casa.

Felipe: Cierto, sin problemas. Pensemos en otra cosa, entonces. Ya tuve una idea. Puede no ser una cosa.

Valquiria: No entendí.

Felipe: Yo creo que puede ser alguien.

Valquiria: Te confieso que estoy sorprendida.

Felipe: Todo puede ser negociado.

Valquiria: Yo no sabía que tus gustos habían cambiado.

Felipe: Mi gusto nunca cambió, sino que se amplió. ¿Te decepcioné?

Valquiria: Yo no tengo ningún prejuicio.

Felipe: Lo sé Valquiria.

Valquiria: Pero Fulano no está preparado para algo así.

Felipe: ¡Qué pena!

Valquiria: Fulano es muy simple y eso él no lo entiende.

Felipe: Entonces la clave es que quedemos en un porcentaje, pero no el normal.

Valquiria: Es la solución. Lo más importante es que Fulano no se vuelva tu cliente. Y entrar con toda la fuerza en el mercado del arte. ¿No es cierto Fulano?

Felipe: La solución es practicar, entonces, precios no usuales.

Valquiria: Sé más claro.

Felipe: Yo suelo trabajar con porcentajes casi iguales. Pero siendo un artista tan joven eso cambia todo. ¡Si no, no hay negocio!

Valquiria: Cierto, de acuerdo, ¿pero cuál es el porcentaje?

Felipe: ¡Me quedo con el ochenta por ciento de todo lo que él pueda ganar! Y te digo, es agarrar o largar.

Valquiria: Eso es poco, Fulano, muy poco. Pero es mucho frente a lo que vamos a ganar. Teniendo a Felipe como padrino en el mercado pronto vas a entrar. ¿Aceptamos la oferta?

La tensión se aproxima a su punto más álgido. Un *cluster* cromático en vientos y cuerdas acompaña la aparente ingenuidad de la pregunta de Fulano acerca de cómo se prepara la langosta. Luego, la horizontalización del *cluster* mencionado en clarinete y trompa –ver ejemplo 13- superpuesta a una trama de sonidos breves organizados alrededor del 3-5, acompañan la anunciación del fatal desenlace.

1199

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Hn. *mf*

Perc. *mf*

Ful. *f*

Vln. I *mf*

Vla.

Vc.

For-que vo-cés te-rão o pri-vi-lê-gio De-me ver re-a-li-zar a-go-ra
 Por-que las-te-das ten-drán el pri-vi-lê-gio De... cer-me re-a-li-zar ha-o-ra

Ejemplo 13. Novena escena. Compases 1199 a 1202.

A continuación, el texto de esta novena escena:

Valquiria: ¿Y entonces Fulano?

Fulano: ¿Cómo se prepara este plato?

Valquiria: ¿Qué?

Fulano: ¿Cómo se prepara este plato?

Felipe: Bien, la forma ideal es cocinar la langosta todavía viva.

Fulano: ¿Todavía viva?

Felipe: Sí, ¿pero por qué la pregunta?

Fulano: Porque ustedes tendrán ahora el privilegio de verme realizar ahora ésta, mi gran obra. Y nunca nadie hará nada igual. Y nunca nadie irá a compararla con nada. Nada, con ninguna obra. Nadie, con ningún artista.

Felipe: ¿Seguro?

Fulano: Sí, sí

Luego, las imágenes proyectadas que describen veladamente la masacre, son eficazmente acompañadas por el ensamble instrumental. Finalmente, los tres personajes enuncian a coro:

Valquiria, Fulano y Felipe: Aquí yace Felipe Tricano, gran crítico de arte, muerto de forma bárbara e inexplicable. Eternos recuerdos de sus artistas, alumnos y amigos. Aquí yace Valquiria Tricano, alma buena y generosa cuya vida fue truncada prematuramente de forma brutal. Recuerdos eternos de sus amigos y parientes. Aquí yace José García, alias Fulano. “El arte es largo, la vida es corta”, dijo Hipócrates.

A través de la ironía y el humor del texto, de una sólida construcción formal, de la feliz combinación entre palabra y música, Rescala presenta un verdadero espectáculo de teatro musical, original y entretenido.

La economía y simplicidad de los medios utilizados para llevar adelante su obra manifiestan una gran inventiva en la combinación del material musical elegido, en particular por tratarse de una obra de dimensiones considerables.

El manejo de la gestualidad del sonido en íntima relación con el relato, y un hábil desarrollo de la acción dramática en el tiempo, revelan su vasta experiencia en la creación musical destinada a obras teatrales y producciones audiovisuales.

Bibliografía

Forte, Allen. 1973. *The structure of atonal music*. Yale University Press.

Tim Rescala

Estudió en la Escuela de Música de la U. F. R. J. y en la Escuela de Música Villa-Lobos. Con Hans-Joachim Koellreutter estudió composición, contrapunto y arreglos. Obtuvo la Licenciatura en Música en la UNI-RIO en 1983. Se desempeñó como compositor y director musical de varias obras de teatro, y recibió los premios Mambembe, Shell, Coca-Cola y APTR. Hizo música para cine y televisión, trabajando para la red Globo desde 1989. Actuó como compositor y director en diversos festivales de música contemporánea en Brasil y en el exterior. Es autor de óperas, musicales, música de cámara y electroacústica. Su pieza *Pianíssimo* fue el primer texto infantil presentado en la Comédie-Française. Fue director de la Sala Baden Powell de Río de Janeiro, entre 2005 y 2006. Escribe y presenta el programa infantil *Blim-blem-blom* en la radio MEC-FM desde 2011. Su Quarteto Circular fue nominado al Grammy Latino de 2011. El CD con la banda de la novela *Meu pedacinho de chão*, de su autoría, fue lanzado recientemente.

