

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

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.

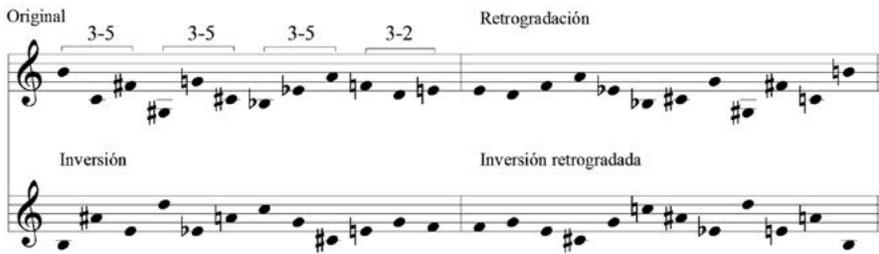
7 Forte, Allen. 1973. *The structure of atonal music*. Yale University Press. El 3 de la denominación corresponde a la cantidad de notas del conjunto, mientras que el 5 obedece al número de orden en el que aparece el conjunto en la tabla de Forte. Las agrupaciones de tres sonidos, cualesquiera sean sus 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 sfz sfz

Cl. mf sfz sfz

Hn. sfz pp sfz sfz

Perc. p

Vcl. f

Vln. I p sfz sfz

Vla. mf

Vcl. 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.

Cl.

Hn.

Fel. *mf*

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 que a - li-*

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.

812

Fl. *sfz* *mf*

Cl. *sfz* *mf*

Hn. *sfz* *mf*

Perc.

Fel. *f* *mf* (Falado/Hablado)
 "In - con - for - mis - mo e in - ve - cio" A ar - te em es - ta - do bru - to
 "In - con - for - mis - mo e in - ven - ción" El ar - te en es - ta - do bru - to

Vin. I *sfz* *mf*

Vla. *sfz* *mf*

Vc. *sfz* *mf*

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.

Durante la octava escena Valquiria y Felipe discuten de qué forma se va a financiar la carrera artística de Fulano. Finalmente, deciden fijar un altísimo porcentaje de sus ganancias. Un breve interludio instrumental, construido sobre un *ostinato* basado en el conjunto 3-2, prepara la presentación del platillo principal y los detalles de la negociación. Aquí el vibráfono acompaña nuevamente la actitud conciliatoria de Valquiria. A la vez, mediante los cambios dinámicos, la duración de los eventos sonoros, el uso de trémolos y notas repetidas se tejen cuidadosamente las tensiones y resoluciones derivadas del texto.

El ejemplo 12 muestra el momento en el cual Felipe establece su porcentaje. La tensión generada por el 3-1, dispuesto a distancias de séptima mayor en cuerdas y trompa (*do# - do - si*) con ataque fuerte y cuerpo débil, anuncia tal decisión. Por otra parte, el *crescendo* del tercer compás del ejemplo prepara, de forma contraria, el desenlace de lo expresado por Felipe, desencadenando giros rápidos en torno al 3-5 en flauta y clarinete, dispuestos sobre un descenso cromático en negras.

Ejemplo 12. Octava escena. Compases 1152 a 1155.

Veamos el texto que corresponde a esta escena:

Felipe: Vamos a cenar. *Voilà*, Langostas a la Jefecito.

Valquiria: ¡Qué maravilla! ¿No es cierto Fulano?

Felipe: Mientras comemos hablamos de negocios. Me gustaría sugerir que negociemos tu pensión.

Valquiria: ¿Mi pensión? No, eso no, está fuera de cuestión. Ya estoy acostumbrada a vivir con ella. La pensión, infelizmente, no se negocia.

Felipe: Cierto, sin problemas. Pensemos en otra cosa. ¿Más vino Valquiria?

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.

Por-que vo-cés te-río o pri-vi-lé-gio De me ver re-a-li-zar a-go-ra
 Por-qué us-te-das ten-drán el pri-vi-le-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.