

¿Escribir una ópera en Argentina a comienzos del siglo XXI?

En los últimos años hubo una proliferación de óperas de cámara en ciertos espacios musicales de la Argentina, posiblemente proveniente de una situación similar en otras partes del planeta. Las razones de esta nueva oleada no son tan fáciles de dirimir. Lo que sí creo es que se “descontracturó” la definición de ópera, se dejó de pensar que es un género cerrado y amplió su alcance, lo que tal vez colaboró con esta nueva etapa de creaciones. De cualquier forma, la definición del diccionario de la Real Academia Española, alcanza para re-significar el género a la manera de cada compositor: “*Obra teatral cuyo texto se canta, total o parcialmente, con acompañamiento de orquesta*”¹. Sólo habría que quitar lo de “acompañamiento” y entender “orquesta” como “conjunto de instrumentos” (aunque pensándolo bien, también hay ópera a capella).

Cuando me preguntaron por mi obra, respondí:

- *Si uno no se preocupa mucho por qué quiere decir ópera, ésta es una ópera*².

También escribí en un comentario “*Historia del llanto es -en un sentido amplio- una ópera de cámara [...]*”³

Promediando el año 2010 el director de la Sala Tacec (Centro de experimentación y creación del Teatro Argentino de La Plata) me convocó a un encuentro y dijo:

- Te voy a proponer algo que te va a parecer extraño.

- A ver...

- ¿Querés escribir una ópera para presentar en la sala?

Pensé un poco menos de un minuto.

- Sí, por supuesto.

Desde mi punto de vista creo que es raro que un compositor escriba una ópera atendiendo meramente a la “inspiración”, sin saber previamente que la obra a crear se va a interpretar. Y mucho más si hablamos de la actualidad. Seguramente me faltan datos, pero me atrevo a afirmar que en la historia de la música son pocos los casos en los que eso sucedió, es decir la composición de óperas de las cuales no estaba prevista su presentación.

Desde niño había escuchado ópera tradicional en casa. Mi madre, italiana, oía ópera italiana. Claro que entonces no me atraía en absoluto, pero no cabe duda que ese pasado afloró en algún sentido en la decisión de escribir la obra y también en la composición.

La propuesta, entonces, fue hacer una ópera de cámara con una cantidad acotada de intérpretes, de una duración que permitiera la presentación autónoma y en base a una temática a acordar con la dirección de la sala. La idea principal, además, era basarse en un trabajo existente de un escritor cercano a mi generación, vivo y al cual se lo pudiera contactar. Así, luego de rastrear diferentes obras y autores, llegué al libro de Alan Pauls.

*“La singularidad no procede solamente de que se trata de su primera pieza en ese género [ópera] sino de que el punto de partida es Historia del llanto, novela de Alan Pauls que articula la situación política de la década de 1970 con una engañosa autobiografía en tercera persona de los años de infancia; es decir, música contemporánea sobre la novela más política de otro estricto contemporáneo.”*⁴

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición*. Fuente Internet: <http://lema.rae.es/drae/>. Diciembre de 2012.

² Carlos Mastropietro en Diego Fischerman, “Los hijos de la lágrima”, en diario *Página 12*, suplemento *Radar*. Buenos Aires, 18 de septiembre de 2011.

³ Carlos Mastropietro, *Historia del llanto. Un testimonio* (programa de mano). Teatro Argentino de La Plata, septiembre 2011.

⁴ Pablo Gianera, “Una novela que encontró su música”, en diario *La Nación*, suplemento *ADN Cultura*. Buenos Aires, 16 de septiembre de 2011.

El libro de Pauls (así como otros que estuvieron en consideración) en principio no parecía tener algo “operístico” o al menos teatral, más bien todo lo contrario. Es muy posible que ésta haya sido una de las cuestiones que me llevó a elegirlo. De cualquier forma en ningún momento pensé en hacer una ópera tradicional ni mucho menos.

Me atrajo la temática, el momento en el que transcurre, la cercanía generacional con el autor. También la estructura, el estilo literario, la ausencia de diálogos, la cantidad de personajes, ciertas recurrencias y otros tantos detalles que se fueron sumando a medida que avanzaba el trabajo.

“La elegí porque me identifiqué con el libro en muchos aspectos. Y al empezar a trabajar me di cuenta de que había procedimientos de construcción de la novela que eran bastante semejantes a la manera en la que yo compongo.”⁵

Entonces tuve un encuentro con Alan Pauls y, además de consultarle si aceptaba que se escribiese una ópera con su libro, le propuse:

- ¿Te gustaría hacer la adaptación del libro para la ópera?

No aceptó. Prefería mantenerse distanciado de las obras ya terminadas y la realización de un libreto requería reentrar en la novela. Pienso igual en relación a mis obras musicales, una vez concluidas y pasado el tiempo, es mejor no volver sobre ellas. En ese mismo encuentro tuvimos una conversación al respecto de *Historia del llanto* que fue realmente productiva para el trabajo que iba a encarar. Principalmente porque en ese momento es que comencé a pensar en hacer también la adaptación. Así fue.

“El desafío principal que me propuse fue mantener la mayor parte de componentes sin modificar, por lo que había que trabajar para hacer una ópera donde no hubiese diálogos y el personaje principal hablara en tercera persona. Simultáneamente estaba el tema de hacer hincapié en los aspectos que más me interesaban sin dejar de lado el resto. Esto último refiriéndome a qué lectura de la novela resaltar y qué tipo de contenido poner de relieve”⁶. Entonces tomé una decisión fundamental que fue mantenerla completa, además de procurar reflejar de diferentes formas su estructura y otros aspectos. Los textos usados son estrictamente sacados del libro. No modifiqué ninguno de ellos, simplemente elegí secciones, partes, párrafos, sílabas y fonemas, siempre provenientes de la obra de Pauls. Las indicaciones escénicas están tomadas también como citas de la novela, además de otras indicaciones añadidas y ciertos diseños aparentemente extramusicales agregados.

Trabajé además con un aspecto que me resultó muy interesante, la idea de la simultaneidad. *“Una forma de utilización del texto, se basa en la manipulación de ciertos párrafos de forma que, aprovechando la posibilidad de simultaneidad de lo sonoro, en la obra musical aparecen superpuestos de acuerdo a la interpretación de determinados pasajes de la novela. Aunque en ésta no hay superposición tal como es entendida en la música o como puede ocurrir con los pensamientos, existen elementos que la insinúan.”⁷*

Una de las cuestiones más importantes de la composición, es el diseño de diferentes niveles de inteligibilidad del texto a partir de distintas formas de uso de la voz y otros recursos musicales. Una particularidad de las voces de los cantantes que conviene mencionar, es que en gran parte de los textos se trastoca la dicción, de modo de resaltar las consonantes por sobre las vocales⁸.

Por otro lado me preocupé por que la obra pudiese prescindir de mi presencia. Traté de hacer un trabajo que se pueda realizar sin tener contacto conmigo y tuviese apertura en relación con la puesta en escena. De hecho, la actuación y el arte de escena se diseñaron sin mi participación.

⁵ Carlos Mastropietro, en Pablo Gianera, *op. cit.*

⁶ Carlos Mastropietro, en Carlos Gassmann “Un testimonio”, 51-9-10 Revista del Teatro Argentino de La Plata. Año 2 n.10, Septiembre / Octubre 2011

⁷ Carlos Mastropietro, *op. cit.*, (programa de mano).

⁸ Por ejemplo, en la partitura está escrito *(u)n, (tra)j, (mo)m*, etc., para indicar pronunciar o cantar lo que se encuentra dentro del paréntesis en forma rápida, de manera que la letra fuera del mismo ocupe la mayor parte del sonido.

Simplemente tuve que efectuar algunas aclaraciones al respecto de ciertas indicaciones de la partitura y durante los ensayos estuve al tanto de algunas decisiones relativas a la puesta:

- ¡Se nos ocurrió que el director musical estuviese vestido de *Superman*!

- ...

Para finalizar, algunos datos de la obra: *Historia del llanto. Un testimonio*⁹ es una obra musical escénica, basada en la novela homónima de Alan Pauls¹⁰, de alrededor de una hora de duración. Está escrita para dos voces femeninas agudas, un Bajo, un actor y un conjunto de 10 instrumentistas (flauta baja, clarinete bajo, corno, dos trombones bajo, dos percusionistas, acordeón de concierto, viola y contrabajo). En las imágenes adjuntas, puede verse la primera página y las notas de interpretación de la partitura, a partir de las cuales es posible ensayar una aproximación mayor a la obra.

Quien leyó la novela previo a asistir a la presentación de la ópera¹¹, seguramente tuvo información adicional y pudo relacionarlas. Sin embargo creo que no es indispensable haber leído anticipadamente el libro ya que la ópera no procura explicitarlo sino reflejar sus particularidades.

Carlos Mastropietro, La Plata, 2012

⁹ Carlos Mastropietro, *Historia del llanto. Un testimonio*. Representante: Melos Ediciones Musicales S.A., Buenos Aires. Partitura del compositor inédita, 2011.

¹⁰ Alan Pauls, *Historia del llanto. Un testimonio*. Buenos Aires, Editorial La Página, 2010.

¹¹ Estrenada el 22 de septiembre de 2011 en la Sala TACEC del Teatro Argentino de La Plata.

Historia del llanto

Un testimonio

Basada en la novela homónima de Alan Pauls, adaptada por Carlos

Mastropietro

Voces

Soprano (*) *coro, madre, mucama, erpica*
Soprano (*) *coro, abuela, vecino militar*
Bajo *coro, padre, abuela, oligarca, amigo*
Actor *personaje principal, narrador*

Accesorios

Soprano 1:  cristales  cristales  silbato (ver percusión)
 litas frotadas  litas frotadas  matraca
regla plástica plana de 30 cm.

Dos guitarras "desafinadas": Afinar las cuerdas un poco más grave, los intervalos entre ellas deben ser diferentes a la afinación tradicional. Apoyar cada instrumento en un soporte vertical. Los cantantes o inclusive el actor tocan las cuerdas al aire, siempre de primera a sexta.

(*) Es necesario voz de soprano, aunque algunos pasajes parezcan más cómodos para mezzosoprano.

Instrumentos

Flauta baja / Flauta en sol: usar preferentemente flauta baja. Sólo utilizar flauta en sol en aquellas partes en las que el intérprete lo considere necesario (En el caso de no disponer de flauta baja, de acuerdo al registro, es posible interpretar toda la obra con flauta en sol).

Clarinete bajo en sib

Corno

2 Trombones bajo (se requiere para cada uno sordina *cyp* fija)

Acordeón de bajos sueltos cromáticos (Manual III), Manual I de botones o teclas

Viola

Contrabajo de 5 cuerdas, V en do o de 4 cuerdas con la IV en do

Percusión (mínimo 2 ejecutantes)

Instrumentos de percusión (pueden compartirse entre los ejecutantes):

 Platillos de entreechoque
 Hi-hat

 Triángulo (B): con baqueta de metal / con baqueta de madera.

 Tambor de freno

 Espiral de suspensión de automóvil

 Chapa de zinc acanalada tipo techo (aprox. 85 cm. x 70 cm.)

 Tam-tam (aprox. 75 cm.)

 Madraca grande (debe estar fija para manejar con una sola mano)

 Quijada (mandíbula inferior de equino, al golpear vibran los dientes)

 Trueno (el resorte fijado al parche debe ser de aprox. 1 m. Colgar el instrumento)

 *Gran cassa*

 Bombo con pedal

 Silbato tipo deportivo (metálico y con boquilla), uno para cada instrumentista

 6 Botellas sopladas (ver afinación en la figura)
guitarra (según descripción anterior)

Botellas sopladas para la percusión:



Botellas sopladas para el flautista y el trombonista 1:

(de N a G.P. 7 las botellas pueden ser ejecutadas por el cornista en lugar del flautista.)



Notas generales

 1/4 de tono más agudo

 1/4 de tono más grave

En las secciones en gráfa tradicional, las alteraciones están escritas de manera habitual, es decir, tienen validez por compás y por octava. En los momentos de gráfa proporcional o sin metro, las alteraciones para las notas repetidas solamente aparecen en la primera nota del grupo.

Calderones:
 ☺ normal
 🎵 largo
 ⤴ corto
 (☺) duración a elección. Fuera de las G.P., también puede omitirse de acuerdo a la necesidad.

Los calderones que afectan al *tutti* aparecen solamente en el pentagrama superior y en las Cuerdas.

G.P.: durante las 24 "Gran pausa" de la obra, no debe haber ningún tipo de sonido ni movimiento, ya sea de los músicos o de la escena. Regular su duración de acuerdo a las pautas escénicas y de interpretación.

G.I.A o G.I.B: grupo independiente A o B. Se utiliza para identificar los grupos independientes conformados por instrumentos y voces o sólo por instrumentos. Los integrados solamente por voces no poseen la sigla y están indicados por medio de corchetes (ej.: c. 1 de G.P. 1) Estos grupos deben interpretar el segmento en forma independiente del director, pero siguiendo la misma marcación todos los integrantes.

Tempo: En los segmentos en que las voces funcionan en forma independiente y poseen un tempo diferente al *tutti*, éste está indicado entre corchetes. En el caso que los G.I. tengan un tempo diferente al resto, está indicado al lado de la sigla "G.I.". Los *tempi* entre paréntesis son simplemente aclaratorios.

Utilización de los paréntesis. Los segmentos musicales que aparecen entre paréntesis pueden omitirse (ej.: compás 3 de G.P. 23, acordeón en SS). Lo mismo ocurre con los textos (ej.: actor, pág. 1 segundo párrafo, pág. 18 primer párrafo, pág. 20 segundo párrafo). Otras utilizaciones de los paréntesis están indicadas en la partitura.

Las líneas de compás más gruesas, señalan el cambio de escena.

Mecanismo del llanto. Como consecuencia de las lágrimas o el llanto se pone en movimiento algo visible (por ej. objetos a cuerda). También puede ser algún cambio de iluminación o cualquier otra forma de utilización de la energía, pero siempre de forma que sugiera que la acción se produce por el llanto o las lágrimas. En la partitura se señalan los momentos donde se acciona este mecanismo.

Notas para las Voces

(u)n, (tr)aj, (mo)n, etc.: los sílabas cuyo comienzo está entre paréntesis deben describirse o cantarse lo más rápido posible, enfatizando la consonante que se encuentra fuera del paréntesis. Sostener la consonante en el caso de sonidos largos. Estos consonantes y las

que aparecen solas, deben ser lo más sonoras posible (en "r" pronunciar "rr" como en "perro").

Todos los textos por encima de la línea del actor o los pentagramas y/o entre corchetes o en cursiva, corresponden a indicaciones de escena o actuación. Los textos al pie de página con llamadas del tipo [*] (asteriscos entre corchetes), completan la idea de la situación y pueden servir como sugerencia para la escena. En todos estos casos, las citas textuales de la novela aparecen entre comillas.

Los textos hablados, siempre están por debajo de la línea del actor o pentagramas. La gran mayoría son citas textuales de la novela. En estos textos sólo aparecen entre comillas algunas de las palabras que así lo están en el libro original.

La voz del actor debe equilibrarse con las voces habladas de los cantantes, salvo indicación específica.

Cantar con el menor vibrato posible. Evitar el canto lírico.

Esquema del agua. Serie de movimientos secuenciales con recipientes y agua a realizarse en los momentos indicados en la obra. Se puede diseñar un esquema o utilizar el previsto por el compositor que consta de 33 movimientos.

Índice

El hombre de acero	3
Padre / piletas	6
Confesiones 1	14
El <i>puñ</i> la náusea	22
Confesiones 2	34
Uniformes	39
En el ascensor	42
11 de septiembre de 1973, Chile	44
"El club otra vez" Siete años atrás, el día que decide dejar de llorar	46
11 de septiembre de 1973 / novia chilena	48
Confesiones 3	51
El vecino militar	53
El departamento del vecino	55
"A los 14"	62

Esquema del agua: pág. 6, 7, 21, 24, 35, 52, 58, 61

Mecanismo del llanto: pág. 19, 44, 46, 51, 52, 66