

APUNTES DE LA ÓPERA ‘EL GRAN TEATRO DE OKLAHOMA’

Por Marcos Franciosi

Fotos: Marita Machetta

SOBRE KAFKA Y LA OBRA ABIERTA

El carácter ambiguo propio de los sueños, se vuelve aún más enfático en el último capítulo de la novela *América*, “*El gran Teatro al aire libre de Oklahoma*”, capítulo que por otra parte queda irresuelto, tratándose del último proyecto literario del autor en una novela “sin final” concreto. Por la causa fortuita de los hechos (la muerte de Kafka) el final refuerza la idea de “obra abierta”, concepto ampliamente abordado por los semiólogos de la segunda mitad del siglo XX, en particular Humberto Eco y paralelamente Roland Barthes.

Un tren se aleja llevando a los contratados hacia un destino incierto, un destino esperanzado u opresivo dependiendo de cómo se lo tome. El final del capítulo adquiere el aspecto de los hilos de una tela que se deshilacha; acaso el mismo rastro del *no final* de la 10ª Sinfonía de Gustav Malher.

El receptor activo frente a la naturaleza ambigua de una obra. La estructura no está ausente. A caso la estructura es sensible, dinámica y es recorrida por el lector-receptor –auditor según el momento o lugar en que éste se encuentre. Este concepto es definido por Humberto Eco como “*obra en movimiento*” en la cual, según el autor, “una pluralidad de órdenes se constituye en un orden particular, no unidireccional”. El concepto abordado por Eco asume que la obra posee una *polisemia* y una *polifonía* que son propias del lenguaje. “Es por eso que la obra es *simbólica*, ya que el *símbolo* no es imagen sino pluralidad de sentidos”.

Esta proposición introduce la consecuencia sostenida por Roland Barthes: *la muerte del autor*; quizás, la ambición artística más sublime, la desaparición del rastro, la desafección creativa.

Cabe entonces cuestionarse a cerca de la coincidencia: antes de morir, Kafka ordena la destrucción y no publicación de su obra, voluntad desatendida por su amigo y mentor Max Brod a quien debemos la subsistencia de la misma.

La forma es sensible, la forma es dinámica. El tiempo no transcurre, el tiempo ocurre, se ramifica, se enrarece, como en los sueños, como en las pesadillas.

NUESTRA VERSIÓN



La reinterpretación de este capítulo de *América* busca dar cuenta de la lógica de las pesadillas kafkianas recreando una atmósfera de incertidumbre en la que los personajes se debaten entre la realidad y la ensoñación.

Según los estudiosos de la obra, la alegoría Kafkiana radica precisamente en el cúmulo admirable y terrible de

asociaciones, mensajes y sueños.

Para esta ópera nos propusimos seguir el curso narrativo que es propio de la novela enfatizando los aspectos psicológicos, fundamentalmente a partir de los diversos mecanismos de repetición y decodificación del texto en un contexto musical, tratando de aprovechar la riqueza de metáforas que surge de la misma escritura de Kafka.

Insistiendo en algunos de los pasajes del texto la psicología de los personajes se configura sobre una temporalidad mixta, entre la fugacidad del instante y el transcurso de un tiempo inexorable.

La primera adaptación de Diego Cosín del original literario, se basó en los diálogos y dio como resultado una estructura dramática fundamentalmente teatral. La traslación de ese texto a la música derivó en una reinterpretación del diálogo real y en una acentuación del monólogo interno de cada uno de los personajes, induciéndolos a un continuo cambio de posturas físicas, psíquicas y propiamente musicales.

La obra está concebida en cinco escenas a través de las cuales, Karl Rossman vive los apremios burocráticos previos al ingreso al Gran Teatro de Oklahoma. Es ineludible la figura central de Karl en la novela y en particular en este capítulo. No obstante la construcción que me impuse busca aprovechar el grupo vocal e instrumental, los cuales están inmersos en un aparato, en un *mecanismo general*.

Aprovechando las características puntuales de la sala, decidimos reinterpretar la inmensidad de un hipódromo al aire libre, el Hipódromo de Clayton, y reemplazarlo por un montacargas de características colosales, en el cual el encierro y una atmósfera fabril y enrarecida remiten al *Proceso de Kafka*, como así también a la película *The Trial* de Orson Welles, o a *Brazil* de Terry Guillan: un ambiente opresivo que inducirá en varios sentidos hacia las impresiones propias de un claustro fascista.

LAS PARTES DEL GTO



En una suerte de obertura previa a la primera escena, se expondrán gran parte de los materiales que dan origen a la composición. Es necesario aclarar que la misma fue revisada y corregida en el transcurso de la creación, es decir, su concepción definitiva es paralela a la decodificación del mecanismo compositivo resultante.

En un ambiente de trabajo, los operarios (músicos) escriben incesantemente a máquina. El espacio se granula con este sonido. Hay una presencia constante: una nota subgrave que aparecerá en momentos puntuales a lo largo de la ópera. La bocina neumática es tal vez el objeto más pregnante, símbolo de la imposición. Tras una tensa pausa, uno de los voceros presiona el botón rojo cortando el aire. De aquí en más todo se desenvolverá sin tregua.

I



Ya en la primer escena, un grupo de aspirantes se agolpan atendiendo a la convocatoria del GTO, en manos de los representantes de la organización “los voceros”. cada uno portadores de una característica ambigua al extremo propia de los farsantes e instigadores; moralidad e inmoralidad, sobriedad e irreverencia, son caras de una misma moneda. *¡Bienvenidos al teatro más grande del mundo! ¡El que pierda su*

oportunidad, la perderá para siempre; el que piensa en su futuro, ese es de los nuestros! Arengan con sus megáfonos. Ellos hablan superponiéndose, como siameses, completándose, sin interrumpirse.

Todos se desesperan por entrar, la publicidad resulta eficiente. Aun así hay dudas reflejadas en el monólogo interno de Karl, quien comienza a exteriorizar y a contagiar su ansiedad al resto de los participantes ante la instigación de los voceros: *Ni una sola palabra sobre cuanto pagan...* repite Karl. Surgen entonces las palabras reflexivas: *Nadie quiere ser artista, todos quieren ganar...* Nada los detiene, todos desean pertenecer al Gran Teatro de Oklahoma.

II



En la segunda escena, un ambiente enrarecido de encierro da lugar al encuentro de Karl con una pareja y su bebé. La escena es sofocante, Karl busca sin éxito la presencia de alguna señal que lo oriente hacia el montacargas de Clayton. Mientras la mujer arrulla al niño, (que tiene un aspecto monstruoso) sobre la canción de cuna se teje un diálogo entre Karl y el Hombre. La ambigüedad de los personajes vuelve

a ser el eje narrativo. Ante el pedido oportunista del hombre, Karl inmerso en sus dilaciones y contradicciones se ofrece a buscar información en nombre de los cuatro. La pareja se lo agradece. Karl se retira. Los voceros avanzan y rodean a la mujer sometiéndola a un interrogatorio y finalmente la reclutan abandonando al hombre y al bebé.

III



De las cinco escenas, la tercera es tal vez la que presenta el carácter más onírico. Karl avanza entre los aspirantes. Un grupo de mujeres ángeles tocan fanales de vidrio mientras Karl en su diálogo interno devela sus deseos de “pertenencia” al GTO. La atmósfera se sostiene en una textura elástica compuesta esencialmente por notas largas y las voces se funden en ésta. La voz de

Fanny parece invocar su presencia y comienza a separarse y a derivar en un clima agitado y espasmódico. Karl y Fanny se buscan. Fanny es ahora un tríptico que asume la presencia de los tres ángeles. La escena derivará su carácter desde la ensoñación hasta lo erótico.



La búsqueda y la repetición impregnan el aire de impotencia ante un hecho no consumado. Los personajes parecen pasar siempre sus propios límites; de lo externo a lo interno. Fanny, exhibiendo su logro: *que buen trabajo conseguí!* (el puesto asignado: tocar cornetas para el GTO). Karl también se desespera por tocar. La ansiedad y su egoísmo lo superan: *Déjenme*

tocar a mi! Todos ustedes tocan mal! ¿Llaman a esto música?, (dirigiéndose a los instrumentistas). Intentando superar su exabrupto, no logrará más que provocar el rechazo y la indiferencia de todos. Ante la presencia inminente de los voceros, Fanny logra sacarlo del camino: *que tengas suerte...* (lo despide...)

IV



luego a Karl.

En la cuarta escena los voceros avanzan arengando a la muchedumbre. En su paso eligen a un ángel al cual asignarán el puesto de escribiente. En el GTO hay lugar para todos. Una vez expuestas las condiciones de admisión los aspirantes se desesperan por exhibir sus roles. La elección es una farsa. Los voceros inducen a la competencia. Aceptan al hombre,



Finalmente toman a todos. La escribiente responde a los voceros cada vez con mayor obsecuencia. Se siente parte del GTO. Es entonces cuando la arrancan de su máquina de escribir llevándola con el resto sin contemplaciones.

V



El teatro agasajará a los contratados con un convite de recepción. En la quinta escena estos suben por las estructuras tubulares hasta llegar a la mesa (la última cena). Toda la situación se construye sobre la presencia de las bocinas neumáticas. Los miembros de la

organización entregan panfletos y el himno al trabajo.

Tras entonar el himno, los contratados se abalanzan sobre la comida y la bebida. Comen con desesperación. Rápidamente los voceros levantarán la mesa: *El tren que los llevará a Oklahoma partirá en cinco minutos*. El aire se granula entre la transición del brindis y el sonido de las mangueras.

Los miembros de la organización se cubren sus rostros con máscaras. En su marcha los aspirantes son asfixiados con gas. La presencia de la nota subgrave supera la atmósfera *in crescendo* para luego cortarse en seco. Este gesto cíclico remite al comienzo. Realidad o ensoñación son interpretaciones para un final abierto.



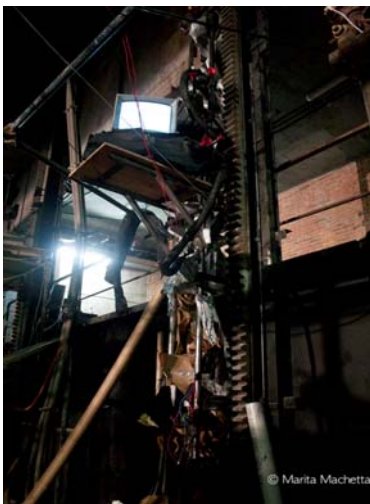
SOBRE LOS OBJETOS

“...Cuando comenzamos no tenemos un plan completo del mecanismo, pero si un sentido del gesto y una sensación de forma y ocupación del espacio...”

“...Muchas piezas involucran objetos encontrados. Contienen la esencia de las marionetas... El titiritero juega con el objeto, luego construyo un mecanismo que sustituye al titiritero...”

“...El *objeto* en si no significa nada, una vez que es percibido y alguien lo lleva a su propia mente entonces ahí hay un ciclo que se ha completado. En la invención hay un ciclo de pasión y amor que comienza en el interior y va hacia el exterior, es decir, hacia quien lo percibe...” -*Arthur Ganson*

EL OBJETO ENCONTRADO



Sin pretender describir un territorio tan vasto como el del concepto de *Objeto encontrado*, intentaré hacer una breve reseña, al menos en relación a mis influencias más directas. El concepto de *arte encontrado* describe a aquel realizado mediante el uso de objetos que no se consideran artísticos, puesto que generalmente tienen una función *no* artística.

Marcel Duchamp es uno de los principales mentores del concepto de creación artística como resultado del

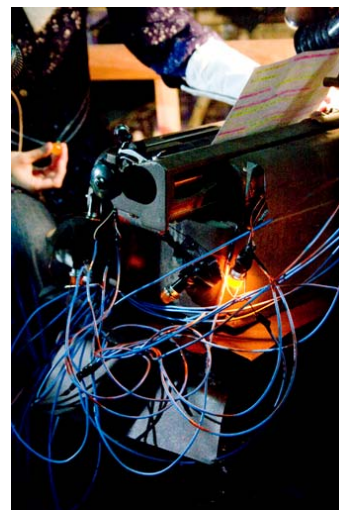
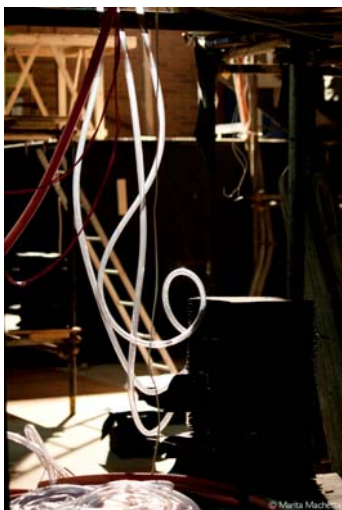
ejercicio de la **voluntad**, imponiéndose inclusive a la formación artística.

El objeto está presente como detonador de una obra; como un impulso que se completará solo en la mente de quien lo percibe, teniendo como primer observador a quien lo concibe, a quien capta la materia que será objeto de desarrollo, de reelaboración o simplemente de observación, a menudo en relación al contexto en el que se presenta.

Aún cuando en el pasado dentro del concepto de *material* se utilizaban objetos valiosos (oro, joyas), queda claro que esta descripción se circunscribe al arte y a los conceptos de belleza aristocrática o cortesana, mientras que en el arte moderno lo que se usan son principalmente objetos cotidianos, vulgares, residuales, que se resignifican al emplearse en términos artísticos.

En música, Edgard Varése, *Ionisation*, Anton Webern en las Op. 10 por ej, o inclusive desde el formalismo de la serie, el mismo Pierre Boulez habla de un objeto encontrado el cual posteriormente hará proliferar. Helmut Lachenmann en su música concreta instrumental concibe el objeto a partir de los desechos del sonido, sus franjas casi inaudibles, sus transitorios. Gerard Grisey se vale de las formas de onda básicas (sinusoide, triangular y cuadrada) como recurso para la elaboración de la topología melódica en su exquisito *Vortex Temporum*. Gerardo Gandini observa a Bach, Schumann o Debussy como así también a Gerardo Matos Rodrigues (autor de *la Cumparsita*), para construir sus increíbles universos sonoros, concebidos como espacios detonados a partir de la cita y la paráfrasis. Fausto Romitelli, pensando en autores más próximos, en *Pofessor bad trip* y en *An Index of Metals* observará las formas desde una memoria reciente hacia una pasada. La reinterpretación de los residuos de una cultura es la esencia del postmodernismo.

LA ARMONÍA DE LOS OBJETOS



Siempre he pensado que nadie puede abstraerse del medio que lo circunda. En la actualidad las personas muchas veces se trasladan en búsqueda del lugar donde completar sus objetivos. Normalmente es ahí donde se produce el punto de inflexión, la adaptación o la no adaptación. A caso ambas posibilidades puedan ser detonadores expresivos.

Concretamente, en arte, esta consecuencia es casi siempre evidente e induce por lo general a una adaptación en términos creativos y estéticos. En mi caso no puedo evitar

sentirme parte de esta urbe, apasionante por momentos, sofocante en otros. De cualquier modo los sonidos que aparecen en esta obra son consecuencia directa de esta relación que tengo con la ciudad, muchos de los cuales no fueron elegidos por sus cualidades estéticas sino por su propia imposición.

Admitiendo que el concepto de *objeto encontrado*, en si no es portador de originalidad, a esta altura la verdad es que no se con objetividad si para la composición del GTO me lo propuse o si no lo pude evitar. En todo caso, pienso que sucedió y que me propuse seguir adelante.

Siento si, que el objeto adquiere importancia, a partir de que lo percibimos, muchas veces como fruto de reminiscencias absolutamente alejadas de nuestros procesos de formación y asimilación artística. Pero en lo que si creo es en su reinterpretación y en su reconstrucción dentro de un espacio tiempo que el compositor capta; en eso que Ligeti menciona como los nexos hasta entonces no develados.

Al utilizar musicalmente objetos cotidianos, elegidos por sus cualidades sónicas, expresivas y estéticas como por ejemplo: máquinas de escribir, bocinas de auto, de bicicleta, fanales de vidrio, mangueras corrugadas, megáfonos, etc, se establece una doble relación. Por un lado, una relación acústica - musical: los objetos actúan concretamente como detonadores de impulsos de tipo armónicos, espectrales, espaciales, rítmicos o melódicos, los cuales serán reinterpretados instrumental y gestualmente. Por otra parte, se establece una identificación más o menos concreta con estímulos de la vida cotidiana, convirtiéndose estos en puntos de referencia para la percepción.

Incluir estos elementos más allá de los fines con los que fueron originalmente concebidos, supone además un forzamiento del plano vocal, instrumental y escenográfico.



Pero claro está que estos *cotidiáfonos* son solo un aspecto dentro de la concepción sonora general de la obra, la cual se encuentra poblada de muchos otros objetos sonoros propiamente musicales que tejen relaciones con los primeros. Estos elementos son fruto de una investigación personal y del trabajo en colaboración con otros buscadores de objetos: los músicos, instrumentistas y cantantes, los cuales tomaron prestados algunos de objetos de otros buscadores y así hasta el infinito.

Me gusta pensar que de algún modo todos somos artífices de la obra, como el fruto de una gran cadena de relaciones, no como dueños de verdades; quien toca un la, cualquiera sea el instrumento o la articulación utilizada, debe considerar que a lo sumo es tan solo el poseedor momentáneo de una materia que aunque física está poblada de significados, parafraseando a Lachenmann portadora de una memoria y de una historia. Una materia “*inmaterial*”, que transcurrirá en la fugacidad del tiempo inexorable, ese que los músicos procuramos doblegar y ante el cual siempre cedemos.

SOBRE LA ÓPERA

El Gran Teatro de Oklahoma es el nombre de una ópera comisionada por el TACEC y es una producción del Teatro Argentino de la Plata.

El 15 de febrero de 2009 estaba en Córdoba cuando recibí la llamada de Martín Bauer preguntándome si quería escribir una ópera para estrenar en octubre del mismo año. Dije que sí. A veces somos así de inconcientes. Disfruté del momento hasta caer en la cuenta de que entonces debía escribir una ópera. No tenía la menor idea sobre el sujeto de la misma, como tampoco del aparato que significa una ópera más allá del proceso de creación. Fue Martín quien me presentó a Diego Cosín, el Regiseur y coautor del libreto. De él fue la idea de hacer “*El Gran Teatro de Oklahoma*”, el último capítulo de la novela homónima *América* de Franz Kafka. Dejé de lado mis inquietudes a cerca de tomar como tema el poema del Golhem de Jorge Luis Borges, (me inspiraba la idea del artificio) y acepté finalmente la propuesta de Diego. Para entonces ya habían pasado casi dos meses. El estreno de la obra estaba programado para octubre... Tenía seis meses para asimilar y escribir una hora de ópera.

Diego me presentó a Johana Nogueiras, la vestuarista y a Fabián Nonino, escenógrafo, con quien inmediatamente me entendí. El trabajo con Fabián ha sido un proceso de ida y vuelta sumamente enriquecedor para mí. Necesitaba realmente dar con alguien que me permitiera interferir, incluso desde lo manual, ya que para entonces la idea de trabajar con ciertos objetos estaba asentada. Convocamos al Ensemble Süden y a Nonsense Ensemble vocal de Solistas. Con los músicos de Süden ya había trabajado individualmente con la mayoría de ellos en diversos proyectos, no así con Nonsense pero sí con Valeria Martinelli, quien dirigió el ballet que hicimos el año anterior en la Ciudad de Córdoba convocados por el coreógrafo Walter Camertoni y en Cceeba. En esa experiencia, conté con un ensamble de 7 músicos, dos voces y procesamiento en tiempo real a cargo de Yamil Burguener, a quien volví a convocar para la ópera. Agregué dos flautas al orgánico de Süden y se completó el grupo de nueve músicos y siete voces.

El resto fueron meses de un trabajo realmente arduo. A caso la ópera sea género más desafiante, pues de alguna manera contiene en sí todos los estratos escénicos musicales. Para lograr una integración real de todos los factores que intervendrían en la obra, el trabajo de composición musical debía ser paralelo a la puesta en escena y a los conceptos escenográficos. Sentía terror de que los trabajos, aún resultando buenos desde cada área, terminaran por no integrarse, problemática bastante corriente en los proyectos multimedia.

Veinte días antes del estreno, bajo un estrés absoluto recibí la llamada de Martín Bauer comunicándome la suspensión y postergación de la ópera. La gripe porcina era en parte la responsable, el presupuesto, la otra cara. En el instante me sentí abatido, pero poco a poco fui asumiendo la idea de que no hay mal de que por bien no venga. El estreno se

reprogramó para marzo de 2010 y sinceramente, tengo que agradecer la bendición de los chanchos, puesto que me permitió reescribir la cuarta escena y terminar la quinta ya con más tiempo. Con un gran esfuerzo por parte de los intérpretes, del equipo en general y de la producción estrenamos finalmente el jueves 18 de marzo.

ORGÁNICO INSTRUMENTAL

Fl I (Picc, Fl C, Fl baja, maqu. de escr. vidrios, máscara)	
Fl II (Fl C, Fl baja, maqu. de escr., claxon, cabasa, maraca, máscara)	G3
Cl (ClBb, Cl bajo, maqu. de escr., maraca, deegeridoo, máscara)	
Sintetizador (Proteus X, máqu. de escr., fanales, máscara)	G5
Percusión (vibráf, Glock, platillos, gong, tam, tam, Gran Cassa, red, bongoes, accesorios varios, fanales, maqu. de escrib., máscara)	G5
Maquina de escribir principal (procesada)	G5
Vln (maqu. de escr, máscara)	G4
Vla (maqu. de escr, máscara)	
Vclo (maqu. de escr, máscara)	
Cb (deegeridoo, maqu. de escr, máscara)	

ELECTRÓNICA

Max MSP, procesamiento y especialización en tiempo real (ver ficha técnica)



ORGÁNICO VOCAL

Soprano I: mujer/ángel/Fanny (fanales, cornetas)

G1

SopranoII: mujer/ángel/escribiente (fanales, cornetas, maqu. de escr.)

Contralto: mujer/madre/ángel (fanales, cornetas)

Tenor I: Karl

Tenor II: hombre

Barítono I: vocero 1 (megáfono, timbre, máscara)

G2

Barítono II: vocero 2 (megáfono, timbre, maqu. de escribir, máscara)

Soprano I: mujer/ángel/Fanny (fanales, cornetas)

SopranoII: mujer/ángel/escribiente (fanales, cornetas, maqu. de escr.)

Contralto: mujer/madre/ángel (fanales, cornetas)

Tenor I: Karl

Tenor II: hombre

Barítono I: vocero 1 (megáfono, timbre, máscara)

Barítono II: vocero 2 (megáfono, timbre, maqu. de escribir, máscara)