

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.: [Ensayo 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.

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.

\downarrow 2 \downarrow 3 1 \downarrow 1 2 1 \downarrow 1 3 2 2 2 \downarrow 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.

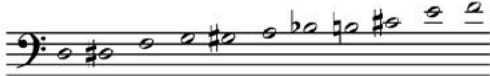
La partitura

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:


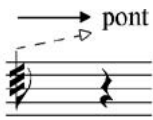
VIENTOS

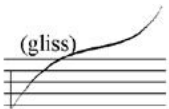
	<p>En la flauta. Sonido de aire. El sonido de aire en la flauta siempre posee un componente de altura por lo que en todos los casos se indica una altura determinada. El sonido de aire puede ser "liso"; frullato (como está en el ejemplo) o con la indicación T-K-T-K, en este último caso NO se debe ejecutar 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.

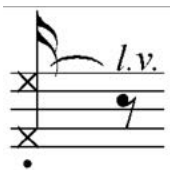
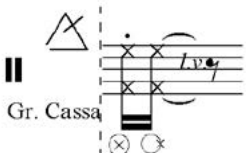
CUERDAS

	<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.


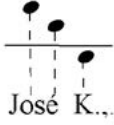
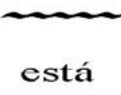
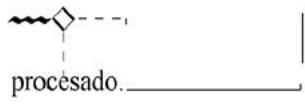
PERCUSIÓN


	<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:

- Archivo 7:** A diamond-shaped box containing the number 7, indicating the number of strings in the string section.
- 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 (Great Cass) part marked *p*.
- Guit:** Guitar part with fret numbers XIV (3) and XII (1) indicated, and dynamics *mf* and *l.v.* (left hand).
- Pno:** Piano part in 4/4 time, marked *mp*.
- Vln.:** Violin part in 4/4 time, marked *pp* (pianissimo) and *mp*.
- Vla.:** Viola part in 4/4 time, marked *mp*, *ppp* (pianississimo), and *mp pp*. Includes markings for *legno batt* (wood block) and *arco ord* (arco ordinario).
- Vc.:** Violoncello part in 4/4 time, marked *mp* and *pp*. Includes markings for *pizz alla guit.* (pizzicato alla guitarra) and *arco l.v.* (arco left hand).

The score is written in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. Dynamics range from *ppp* to *mf*. Performance techniques like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are used throughout.

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 starts at measure 14. The Flautas part features a complex rhythmic pattern with glissandos and articulation marks. The Perc. part has a simple rhythmic accompaniment. The Juez part has lyrics: 'gar tir de'. The Vln., Vla., and Vlc. parts have a simple harmonic accompaniment. The second system starts at measure 17. The Flautas part continues with a complex rhythmic pattern and articulation marks. The Perc. part continues with a simple rhythmic accompaniment. The Juez part has lyrics: 'de mo do que us ted es un pin tor'. The Vln., Vla., and Vlc. parts continue with a simple harmonic accompaniment. Above the Flautas part, there are two boxes containing the numbers 5 and 7, indicating specific measures or techniques.

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:

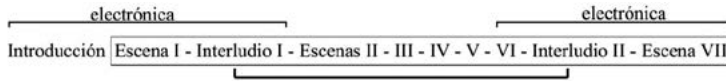
Algunos de los sonidos electrónicos yo los retomé de una obra anterior, que compuse para un ensamble instrumental diferente a éste, y en la que había trabajado mucho sobre la parte electrónica. La obra la hice pero no le di demasiada importancia y no se estrenó. No obstante, me había quedado mucho la 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.