

**Las dos orillas: perspectivas sobre dos óperas
recientes estrenadas en Francia: *Cachafaz*,
de Oscar Strasnoy y *Avenida de los Incas 3518*,
de Fernando Fiszbein**

Martín Liut

Las dos orillas: perspectivas sobre dos óperas recientes estrenadas en Francia: *Cachafaz*, de Oscar Strasnoy y *Avenida de los Incas 3518*, de Fernando Fiszbein

El presente trabajo estudia dos óperas de compositores argentinos que fueron estrenadas recientemente en Francia. Se trata de *Cachafaz*, de Oscar Strasnoy, y *Avenida de los Incas 3518*, de Fernando Fiszbein. Ambas óperas observan la particularidad de tener tramas localizadas en Montevideo y Buenos Aires respectivamente y de estar cantadas en español-rioplatense. La elección del español también se encuentra en óperas de otros compositores argentinos radicados en París y representa uno de los tipos de “marcas de origen” de su origen nacional en sus trabajos. Las estrategias compositivas son sin embargo divergentes: Strasnoy realizar una trama intertextual en la que conviven el género lírico y músicas rioplatenses como la milonga; Fiszbein, en cambio, mantiene el aparato intertextual fuera de lo musical. El análisis de este tipo de obras es parte de un proyecto más amplio que tiene como objeto de estudio a los compositores argentinos que están radicados actualmente en París.

Palabras clave: ópera, música contemporánea argentina, Oscar Strasnoy, Fernando Fiszbein.

The Two Banks: Perspectives on Two Recent Operas Premiered in France: *Cachafaz* by Oscar Strasnoy and *Avenida de los Incas 3518* by Fernando Fiszbein

This paper studies two operas that were recently released in France: *Cachafaz*, by Oscar Strasnoy, and *Avenida de los Incas 3518*, by Fernando Fiszbein. Both operas observe the distinction of having plots located in Montevideo and Buenos Aires respectively and being sung in Spanish. The choice of Spanish is also found in other operas written by Argentinean composers in Paris and represents one type of “home marks” of national origin in their work. The compositional strategies are however divergent: Strasnoy makes an intertextual plot in which he combines elements of the opera and milonga music; Fiszbein, instead, keeps the intertextuality out of the musical level. The analysis of these operas is part of a larger project that aims to study Argentine composers who are currently residing in Paris.

Keywords: opera, Argentinean contemporary music, Oscar Strasnoy, Fernando Fiszbein.

Introducción¹

El presente trabajo se enfocará en dos óperas de compositores argentinos que fueron estrenadas en Francia recientemente. Se trata de *Cachafaz*, de Oscar Strasnoy (1970) sobre el texto homónimo de Copi, y *Avenida de los Incas 3518*, con libreto y música de Fernando Fiszbein (1977).

Ambas fueron presentadas en 2010 y 2012, contaron con diferentes tipos de subvenciones del estado francés y la participación de ensambles de primer nivel como el 2e2m y Le Balcon.

Además del común origen argentino de sus autores, las óperas comparten el hecho de que el idioma cantado no fue el francés, sino el español rioplatense. Ambas historias están localizadas en el Río de la Plata: Montevideo de los años 20 en el primer caso y Buenos Aires de los 80, el segundo.

En cambio, las estrategias musicales son divergentes. Mientras que Strasnoy realiza una operación de integración entre diferentes géneros musicales, incluyendo a los que remiten a la música rioplatense, particularmente la milonga, Fiszbein utiliza un lenguaje abstracto, propio de la música contemporánea francesa.

Ambas óperas se representaron dentro de la actividad cotidiana de la música contemporánea francesa, campo en la que los dos compositores se encuentran inmersos, aunque en diferentes estadios de sus respectivas carreras artísticas: *Cachafaz* fue la octava obra de música escenificada de Strasnoy; *Avenida de los Incas 3518* es la primera experiencia operística de Fiszbein.

El uso del español-rioplatense planteó un problema de producción para los cantantes cuya lengua materna es el francés. Los registros en video disponibles para el presente trabajo de análisis muestran el esfuerzo de los intérpretes por acercarse a las peculiaridades del acento rioplatense, tanto como la distancia evidente del resultado para el público hispanoparlante. Por razones que analizo más adelante, una solución que pudo tomar Strasnoy fue la de elegir a un cantante argentino en el papel protagónico de *Cachafaz*, y aceptar que, ante un público mayoritariamente francófono, el resto del staff no domine las particularidades de la fonética rioplatense.

Mi proyecto de tesis doctoral tiene como objeto de estudio a la comunidad de compositores argentinos que desarrollan su actividad artística en París.² Se trata de un grupo de casi treinta personas, de diferentes generaciones, entre los veinte y los casi ochenta años que han venido radicándose en Francia desde finales de la década de 1950.

¹ Este artículo está conformado por la ampliación de dos ponencias presentadas previamente: “Lunfardo parisino: sobre la ópera *Cachafaz* de Strasnoy-Copi”, en la *XI Semana de la Música y la Musicología*, organizada por la Universidad Católica Argentina. (Buenos Aires, 31-10-2014) y “Viejo quartier. Un edificio de Belgrano, en pleno París”, en las *I Jornadas de Música Contemporánea* organizadas por el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, 01-11-2014).

² Se titula *La París musical de los argentinos. Compositores nacionales en la Francia del siglo XXI*. Doctorado en co-tutela entre la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina) y L'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, Paris, Francia).

Hace un siglo el viaje al exterior cumplió mayormente una función formativa, tanto en términos específicamente técnicos como de ilustración cultural para un campo que, dominado por el paradigma de la música absoluta, se caracterizó por una idea universalista pero jerárquica. Se formaba parte del mundo de la música “cultura”, sin embargo, para los compositores de América Latina su lugar de acción era el propio territorio. Los viajes a Europa eran todos con boleto de regreso.

No se trata de un fenómeno exclusivo de la composición musical. Ocurrió con el teatro, que se asemeja al caso de la música porque su carácter performativo requiere también el vínculo y la interrelación con los intérpretes del medio local.³ También se radicaron los artistas visuales y,⁴ de un modo diferenciado, el fenómeno alcanza a la literatura.⁵

En este sentido, analizamos un fenómeno puntual que debe incluirse dentro de la migración de científicos, artistas y deportistas que, motivados tanto por razones políticas como económicas, se inició en la Argentina a partir de la segunda mitad del pasado siglo XX.

Si bien la centralidad de París como faro de la modernidad cultural comenzó a ser disputada luego de la Segunda Guerra Mundial, en el caso de la música contemporánea parece haber continuado como un lugar preferencial para los compositores argentinos que emigran.

Entre otras causas, contribuye la larga tradición francófila de la cultura argentina en general y musical en particular. Para el caso de los que llegan a Francia a más temprana edad continúa ofreciendo un acceso meritocrático a sus más destacadas instituciones musicales, que son públicas y accesibles económicamente. Por último, se trata de un país que, a pesar de la crisis económica que atraviesa Europa, ofrece un ecosistema para la práctica profesional de la composición que es inclusivo para los extranjeros.

La migración de compositores de orígenes diversos hacia Francia es un proceso que mantiene una tasa creciente. Según el último relevamiento que realicé en fuentes del Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC, París) la población de compositores extranjeros se triplicó entre 1980 y el presente.⁶

³ Copi, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Roberto Plate, Jérôme Savary cuya particularidad fue señalada por el medio crítico local, que ya, a fines de los 60 llegó a hablar de la “escuela de los argentinos de París”. Según consta en Obregon Osvaldo: “Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brasílien* 40 (1983), pp. 17-45.

⁴ Sobre los artistas plásticos argentinos en París ver el libro de Isabel Plante: *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2013).

⁵ Cortázar, Saer, Cozarinsky vivieron en París, pero siguieron escribiendo en castellano a diferencia de Bianciotti. Sobre la problemática específica del escritor argentino emigrado ver Silvia Molloy y Mariano Siskind (comps.): *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la Literatura Argentina* (Buenos Aires: Norma, 2006). Esta idea de distancia respecto del centro literario, la pienso tomar para los casos de compositores de origen argentino que, o bien hacen música popular argentina, o cuya música contiene elementos de diferentes músicas populares argentinas, como podrían ser los casos de Gustavo Beytelmann, Esteban Benzecry y Tommy Gubbitsch.

⁶ Tomamos 1980 como punto de partida estadístico, gracias al trabajo del sociólogo Pierre-Michel Menger “Le paradoxe du Musicien”. Estos datos los estoy cruzando con el instituto de estadísticas Francés INSEE

A raíz del trabajo de campo que vengo realizando desde 2013,⁷ constaté que, mientras que las razones de la migración a Francia han sido de diverso orden (político, económico, cultural y profesional), la permanencia en dicho país tiene como denominador común la posibilidad concreta de sostener una carrera artística en un medio que, como el francés, sigue siendo aún hoy uno que protege al campo de la música contemporánea como política de estado.

La nacionalidad de los compositores extranjeros que van hacia París no es un tópico que sea central a la hora de la circulación y valoración de sus respectivas producciones musicales dentro del campo.

Por el contrario, como ocurre con la música culta contemporánea, la hegemonía del espíritu universalista sigue vigente. Francia es de hecho uno de los países en que el paradigma se mantiene con mayor vigor y soporte estatal.⁸

En contra de toda particularidad nacionalista, el campo de la vanguardia musical en Francia admite la participación de compositores provenientes del exterior, pero a condición de que se sumen a una música universal. Se trata de una configuración cultural que responde a ciertas lógicas de posibilidad y restricciones específicos del ámbito francés. La presencia de compositores extranjeros funcionaría –al igual que a comienzos del siglo XX– como un reaseguro de que Francia sigue siendo un espacio destacado y que da cobijo a la actividad cultural global.

En un trabajo anterior comprobé que dentro del total de obras de los catálogos de estos compositores, alrededor de un 10% tiene lo que denomino “marcas de origen”.⁹ Se trata de composiciones que, de modos diversos, permiten reconocer el vínculo con lo argentino de estos compositores.

Este tipo de referencias tienen entonces un carácter excepcional y episódico. De todos modos, hay casos dentro de esta parte del corpus que exponen estas marcas de un modo más evidente. Es el caso de las óperas cantadas no en francés sino en español en su versión rioplatense y/o lunfarda.

No se tratan de casos únicos, hay dos óperas más que, por razones de espacio y de temática (se basan en acontecimientos históricos) abordaré en futuros trabajos: son las que cuentan con libreto de Esteban Buch: *Richter*, con música de Mario Lorenzo, de 2003; y *Aliados*, de Sebastián Rivas.

y el Centro de Documentación de Música Contemporánea de Francia (CDMC). Restan hacer estudios comparados con otro tipo de profesiones de las que también parece haber tendencias similares como podrían ser las de investigadores y deportistas. CDMC: Lista de compositores franceses y extranjeros residentes en Ille de France (La ciudad de París y la banlieue). Enviada al autor por email, entre 1 y 10 de octubre de 2014.

⁷ He realizado entrevistas personales a veinticinco compositores argentinos radicados en París. Con varios de ellos he mantenido más de un encuentro y comunicaciones de diversos tipos como correo electrónico, comunicaciones telefónicas y video-telefónicas.

⁸ Ver por ejemplo: Eric Drott: *Music and the Elusive Revolution: Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981* (Los Angeles, Berkeley, LA: University of California Press, 2011) y Esteban Buch: “Reevaluar la histoire de l’avant-garde”, AA.VV.: *Réévaluer l’art moderne et les avant-gardes* (París: Editions Ehes, 2011).

⁹ Martín Liut: “Episodios nacionales en una música cosmopolita”, ponencia presentada en las *VII Jornadas JIDAP* (La Plata: Facultad de Bellas Artes de la UNLP, 05-2014).

En todos los casos, la composición de obras para la escena conforma parte de una corriente más general del campo de la música contemporánea en el que la ópera claramente ha tenido un resurgimiento tangible por la cantidad de nuevas obras estrenadas a partir de los 2000.

Una aclaración teórica: la nación como “experiencia” (y no como “esencia”)

Producto de su asociación con ideas esencialistas, la cuestión identitaria fue un tópico que generó resistencias a lo largo de buena parte de las primeras entrevistas realizadas a los compositores argentinos que viven en París, desde 2013. A excepción de Oscar Strasnoy que, un poco en la línea de Mauricio Kagel, ha hecho de la pregunta sobre la propia identidad un tema inherente a su poética, las consultas sobre todo asociadas a la idea de “nación” resultaron incómodas.

Antes de abordar algunos aspectos sustanciales de las óperas de Strasnoy y Fiszbein, considero importante señalar que mi abordaje toma como perspectiva teórica la idea de nación como “experiencia”, tal como la ha formulado Alejandro Grimson.¹⁰ Se trata de una perspectiva que resuelve el problema de las posturas esencialistas de la nación como también se propone complejizar temas no abordados por la corriente constructivista.

Este enfoque postula que la “nación” es un espacio heterogéneo socioculturalmente que, sin embargo, a lo largo del proceso histórico se ve atravesado por acontecimientos y situaciones específicas de ese espacio geopolítico.

Estos acontecimientos producen sedimentaciones y erosiones en la configuración histórica de dispositivos culturales y políticos específicos. Las dictaduras militares, el peronismo, la guerra de Malvinas, la hiperinflación, la convertibilidad, la crisis de 2001 son específicos de la historia argentina. Como señala Grimson, estos hechos históricos son necesariamente procesados de forma desigual en la sociedad que los transcurre, ya sea por razones sociales, como culturales y/o etarias. Aun así, esta heterogeneidad produce configuraciones culturales e identitarias que posibilitan horizontes de expectativa y acuerdos mínimos entre sus integrantes.

La relación con los elementos que configuran la idea etiquetable como “típicamente argentino” también plantean relaciones heterogéneas con sus habitantes. El asado, el dulce de leche, José Hernández y Borges, el folclore, el tango y también el rock nacional, constituyen una configuración cultural de lo argentino en el presente.

Pero no implica que, por ejemplo, todos sus habitantes bailen tango o coman carne. En cambio ser vegetariano en la Argentina no significa lo mismo que serlo en la India, como tampoco el no estar interesado en el fútbol en ambos países.

¹⁰ Alejandro Grimson: *Los límites de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011).

Un aporte importante del enfoque experiencialista es el de haber reincorporado la diacronía, la variación en el tiempo de lo que constituiría una determinada “nación”. Esto ocurre por la experiencia en común en el devenir histórico y que por lo tanto varía históricamente.

En esto difiere de la postura esencialista “que cree que la nación se impone por sobre las divisiones” y de cierto constructivismo “que desliza que la nación es una ficción que intenta, como toda falsa conciencia, ocultar los conflictos”.¹¹

Es la “experiencia de la Argentina reciente” de estos compositores radicados hoy en París la que me permite delimitarlos como objeto de estudio y no la hipotética y errónea búsqueda de algún tipode ADN nacional en su respectiva producción artística. Otro dato para constituir el grupo en estudio surgió de un aspecto que es performativo y no esencialista, producto de tener en cuenta la distinción realizada por Stuart Hall entre “identidad” e “identificación”.¹² Firmar las obras como compositores argentinos o franco-argentinos (y no directamente como franceses) es un ejemplo de ello.¹³

Desde una perspectiva experiencialista, las obras que contienen “marcas de origen” argentino hablan, entonces, de algunos lazos que estos compositores mantienen con su país natal. Varias composiciones parecen ser el producto de los recuerdos de la “experiencia pasada”. No hay “argentinidad” esencial, hay una experiencia vital de la nación en un determinado período histórico que es procesado y asimilado heterogéneamente por los habitantes de un país.

En el caso de los compositores argentinos emigrados, lo argentino ¿es solo pasado? ¿es una experiencia residual?¹⁴ Hay obras que demuestran la existencia de vasos comunicantes entre París y la Argentina: Luis Naón grabando a Gelman, Matalón convocando a Alan Pauls. O, como se analiza aquí, Fernando Fiszbein creando una historia de corte autobiográfico que protagonizan tres amigos de clase media del barrio de Belgrano y Oscar Strasnoy transformando en ópera una tragedia bárbara de Copi.

¹¹ *Ibíd.*, p. 34.

¹² Sobre el tema ver, por ejemplo la introducción del libro que compiló junto Paul du Gay: *Cuestiones de identidad* (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2003).

¹³ Otro fue el de aceptar formar parte de libros como *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina* (Luis Naón y la mitad de los veinte participantes en ese libro compilado por Pablo Fessel viven actualmente en el exterior), o en la *Antología de música argentina* del sello Irco (Martín Matalón, Daniel D’Adamo). Véase Pablo Fessel (comp.): *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina* (Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2007).

¹⁴ El término ha sido felizmente propuesto por Federico Monjeau para analizar los “tangos cultos” de otro argentino emigrado: Pablo Ortiz. Ver Federico Monjeau: “Perspectivas sobre la relación entre el tango y la música contemporánea. Tango residual en la obra de Pablo Ortiz”, en Esteban Buch (comp.). *Tangos cultos* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012).

Strasnoy, Copi, París, Montevideo. Y Buenos Aires

En 2010, Oscar Strasnoy estrenó, con gran suceso, *Cachafaz* en diferentes ciudades de Francia. La obra fue repuesta en varias ocasiones, incluyendo una versión local en 2012 en el marco del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín.¹⁵

Strasnoy (Buenos Aires, 1970) se radicó en París donde completó su formación musical en el Conservatorio Nacional de Música. Desde fines de los 90, su carrera como compositor lo puso en un primer plano no solo a nivel francés sino europeo. El punto más alto fue, sin duda, el haber sido elegido como el compositor principal del Festival Présences de la Radio Nacional de Francia, en 2012.¹⁶ No casualmente, Strasnoy se ha radicado en Berlín aunque su figura sigue formando parte de la escena cultural francesa. En Argentina, su música ha tenido difusión gracias a diversas presentaciones de sus obras en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, el Festival de Música Contemporánea del Teatro San Martín y hasta los Conciertos del Mediodía, que organiza el Mozarteum Argentino.

También en París vivió Copi (seudónimo de Raúl Damonte Botana, Buenos Aires 1939-París 1987), el autor de *Cachafaz*, que fue reconocido en Francia tanto por su producción como escritor y dramaturgo como por ser un popular historietista.

Cachafaz es una ópera de cámara para dos voces masculinas como protagonistas, coro y ensamble de cámara. Está basada en la obra homónima de Copi, que tiene como subtítulo “Tragedia bárbara en dos actos y en verso”.

La historia de la última obra de teatro de Copi, escrita en 1984, está ambientada en un conventillo de Montevideo de la década del 20. Allí, para escándalo de la comunidad, *Cachafaz* convive con una travesti “La Raulito”. El uso de la métrica y la rima propia de la literatura gauchesca del siglo XIX es utilizada por Copi para exacerbar la trama hasta el grotesco y el absurdo. La rima aquí se lanza hacia el discurso procaz; la trama situada en las orillas de la civilización occidental, lleva a que el asesinato de un policía de pie a la antropofagia. Según la historia, la pareja faenará sucesivamente a los representantes de la ley para alimentar a la comunidad hambrienta. Como destaca Daniel Link como “líderes de una revolución antropofágica, *Cachafaz* y *Raulito* representan, también, el escándalo de los géneros”.¹⁷

¿Por qué Strasnoy decide elegir este texto para la que fue su octava producción operística? Las notas de programa que Strasnoy escribió para el estreno permiten comprender en buena medida el proyecto estético del compositor respecto de la ópera en general, tanto de su plena conciencia en la red de sentidos que dispararía su adaptación de la tragedia bárbara de Copi al género lírico.

¹⁵ Se pueden ver extractos de la versión francesa en la página web del compositor: <http://www.oscarstrasnoy.info>.

¹⁶ Una participación no exenta de polémicas. Entre otras, la crítica se dirigió a los programados por haberle dedicado todo un festival a un compositor de solo 41 años.

¹⁷ Daniel Link: “Cerca de la Revolución”, *Diario Página 12*, Suplemento Radar Libros (03-06-2002). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-141-2002-06-04.html> [Última consulta: 20-09-2015].

Como ya señalamos en un trabajo anterior Strasnoy, compositor culto con una carrera consolidada en Europa, realiza con *Cachafaz* una puesta en acto de la propuesta que Borges formuló para el escritor argentino y la tradición.¹⁸ No se trata tanto de buscar “color local” sino de establecer una red global, cosmopolita, de ideas artísticas y filosófica en las que la cultura alta y la baja se reúnen, a través del texto de Copi.

La elección de Copi implica un puente entre la vida artística parisina (ya que Copi fue parte destacada de ella como historietista y dramaturgo) y la argentina (en donde la obra literaria y dramaturgia ha comenzado a ser también canonizada).¹⁹

En gran medida, la estrategia compositiva de Strasnoy se asemeja a aquella en la que, según él, se basa la de Copi. Strasnoy define al teatro de Copi como una “convención desviada”.²⁰

La convención desviada es puesta en juego por Strasnoy dentro del campo musical, tanto en la ópera²¹ y la música de teatro por una parte, y la de las músicas populares asociadas al texto de Copi por la otra.

Esta operación se inicia en la constitución misma del orgánico orquestal, que es una combinación de ensamble de cámara “culto” con instrumentos que podríamos denominar “link”: la guitarra, que aquí alterna ente la clásica (“la criolla”) y la eléctrica, o algunos “pop retro”, como el órgano Hammond.

La argentinidad de Strasnoy

Jacques Bonnaure, en ocasión de describir las obras finalistas de la edición 2014 del Grand Prix Lycé en des Compositeurs, hace una distinción entre los seis preseleccionados, entre los que se encontró Oscar Strasnoy con su obra *The End* para orquesta sinfónica y que se basa, precisamente en una gran reescritura del final de la octava sinfonía de Beethoven.

Bonnaure detectó una convergencia en la importancia otorgada por seis de ellos a la escucha de músicas populares alejadas de la cultura europea. “En el caso de Strasnoy —señala Bonnaure— la situación es diferente. No es la música argen-

¹⁸ Jorge Luis Borges: “El escritor argentino y la tradición”. Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores y reproducida en Jorge Luis Borges: *Discusión* (Madrid: Alianza, 1997).

¹⁹ Desde principios de los 2000, Copi ha sido objeto de estudio por parte de la academia y el campo literario. A modo de ejemplo podemos citar el libro de César Aira: *Copi* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2004) en un plano más literario, y los trabajos académicos y de divulgación llevados adelante por Daniel Link, profesor titular de la cátedra de Literatura argentina del siglo XX de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que también aborda la temática “Queer” en sus obras.

²⁰ Oscar Strasnoy: Notas de programa del estreno de *Cachafaz*. Disponible en el sitio del compositor: <http://www.oscarstrasnoy.info/works/cachafaz-tragedie-barbare-copistrasnoylazarjourdain2e2m> [Última consulta: 20-9-2014].

²¹ Tema de estudio pendiente: cómo se resignifica aquí el personaje travestido que tuvo la ópera a lo largo de su historia. El desvío en este caso es que el papel de mujer que interpreta la Raulito no le cambia el registro de barítono a su intérprete.

tina la que es invocada sino que se propone una puesta en distancia de la tradición clásica, algo típico de la cultura argentina, algo que recuerda a Mauricio Kagel”.²²

Las notas de programa escritas por Oscar Strasnoy merecen un análisis detallado porque allí nos parece encontrar numerosas claves para comprender no solo las estrategias compositivas que el autor establece para llevar a la ópera el texto de Copi sino, de un modo más general, la definición de su proyecto artístico global.

Cargado de referencias cultas y populares de todo tipo, dotado un humor refinado y ácido, el texto de Strasnoy muestra el carácter *kageliano* y *borgeano* de su poética.

La elección del texto de Copi es el primer guiño culto a la vida parisina, ya que este fue parte de ella, como historietista, escritor y dramaturgo. Una París que Strasnoy habita desde hace casi dos décadas y que le permite el hilado fino de señalar, al paso, que encontró el libro de Copi “en los locales ahumados de la rue des Écoles, en la París del siglo pasado”.

El salto hacia la cultura pop se encuentra en la definición de la amistad artística que Strasnoy comenta que surgió al calor de la creación de esta ópera. Somos “The Three Stooges version Belleville”, dice Strasnoy, reuniendo a la serie de televisión norteamericana conocida en la Argentina como *Los tres chiflados* con el film de animación francés *Las trillizas de Belleville*.

El entusiasmo que le genera a Strasnoy el texto de Copi (que dice elegir por “una cuestión de gustos”) lo lleva a postular la antinomia Hollywood-Cinecittà: “a la fascinación hollywoodense de lo bello y de la riqueza, la fascinación neorrealista de la monstruosidad”.

Antes de dirigir el discurso hacia el Río de la Plata, que no es solo el lugar de nacimiento de Copi y Strasnoy sino donde ocurre la acción de *Cachafaz*, Strasnoy dedica un último párrafo para continuar poniendo en diálogo a París con el mundo. Lo hace cuando comenta que le han dicho, durante una estadía en Japón,²³ que “hay un verbo para designar el desencanto que experimenta el japonés recién llegado a París, luego de confrontar la imagen romántica de los filmes con el horror del olor nauseabundo del metro”.

Strasnoy se posa luego sobre el subtítulo “tragedia bárbara”, que tiene el *Cachafaz* de Copi al que recuerda como “un hombre de teatro sofisticado”. Según Strasnoy el subtítulo sirve:

[...] para hacer la distinción entre las tragedias “civilisées” (Eurípides, Racine, Shakespeare) y las tragedias “non civilisées”, esto es, las tragedias invisibles que pasan en un edificio del costado, tragedias no filtradas, no codificadas, no escritas, teatro crudo y lenguaje no temperado.

²² Jaques Bonnaure: Presentación de los discos seleccionados para la edición 2014 del Grand prix Lyceen des compositeurs. Disponible en: http://www.mnl-paris.com/web/evenements/grand_prix_lyceen_des_compositeurs/selection_2014/ [Última consulta: 23-01-2015].

²³ A la que accedió por una beca de larga data que el Gobierno francés otorga a los artistas para viajar a aquel país.

Cuando pasa a hablar de la música, lo hace primero aportando una cuota del mejor humor judío porteño. En un solo párrafo atraviesa los tópicos de cierta autoproclamada argentinidad de la cultura carnívora a la fama de vagos y corruptos:

Se me puede acusar de muchas cosas, salvo de alimentarme de carnes: soy vegetariano. Y si no fuera solamente vegetariano mi religión me prohibiría la ingesta de ciertas carnes. Encima comerse a las fuerzas del Orden está punida por una nueva ley y yo podría perder mi nacionalidad francesa, que fue obtenida con esfuerzo y sin coima, casi dos faltas de estilo para un argentino.

Luego se llega a un tema neurálgico para comprender el enfoque operístico propuesto por Strasnoy, cuando define al teatro de Copi como “una convención desviada”.

Precisamente, la voz del compositor se pone en juego con dos grandes convenciones a las que somete a diferentes tipos de desvío durante la obra. Se trata de la convención civilizada de la ópera y la música de teatro por una parte y la bárbara de las músicas populares que se hacen presentes en el texto de Copi por el otro.

Esta operación se inicia en la constitución misma del orgánico orquestal, que es una combinación de ensamble de cámara “culto” con instrumentos que podríamos denominar “anfibia”: la guitarra, que es tanto la clásica –“la criolla”– y la eléctrica, y algunos “pop retro” como el órgano Hammond. Esta ambigüedad y transformismo es para Strasnoy “la clave para poder calibrar este zoológico en el que uno no sabe del todo bien de qué lado de la jaula ubicarse”.

La convención, desvíos y distorsiones

El número V de la ópera, que denominaré el aria de Cachafaz, es uno de los pasajes en los que Strasnoy juega más abiertamente con la música popular asociada a la ubicación geográfica y temporal de la pieza de Copi, a la vez que cumple con los preceptos esperables para un aria operística.

Cruza entre milonga campera y aria operística para la cuerda del bajo con intervenciones corales, ambos géneros son claramente reconocibles para espectadores competentes, los que también comprenden que la operación de Strasnoy es intervenir sus respectivas convenciones normativas por medio de las distorsiones y los desvíos.

Aunque la partitura no lo indica, consideramos que este número es un aria porque responde a la principal convención al respecto del género: la acción dramática se detiene, para dar espacio a la reflexión y/o expresión personal por medio del canto.

En este caso, ante la puerta del conventillo en la que conviven Cachafaz y La Raulito se encuentra un policía. Las dos inserciones del coro, con su carácter imperativo y urgente, son las que recuerdan que la acción está en pausa y debería continuar (“abran cacos, abran pillos / vergüenza del conventillo”).

Sobre este número como un aria, dice Pablo Gianera en el diario *La Nación*: “En general, la ópera transcurre en una especie de canto hablado con secciones más ariosas y dos arias (llamémoslas así): la milonga que empieza con las palabras de Cachafaz “Yo no sé qué es el destino” y un tango, desplazado aunque reconocible”.²⁴

El propio Strasnoy ha señalado en más de una ocasión que trabaja dentro de las convenciones del género lírico: “Lo que queda es el principio de drama en música. Para mí, las referencias al recitativo y al aria, el momento en que todo el aparato narrativo se para y hay una reflexión, donde se dicen cosas más lentamente, yo las conservo”.²⁵

Sobre ambas convenciones, Strasnoy establece una serie de desvíos y distorsiones que podríamos distinguir entre cultos (la reformulación rítmica, los sutiles desvíos armónicos) y kitsch (el uso del órgano Hammond).

La estrategia de convención-desvío también juega su papel en el texto de esta sección. Aunque el vínculo entre Cachafaz y La Raulito ya es conocido por el lector-espectador, el tramo del texto empieza como una declaración de amor que no explicita su carácter homosexual. Recién es en la cuarta estrofa en la que se explicita la situación por medio del artilugio –recurrente de toda la obra– de una contraposición por medio de la rima, en este caso entre “compadrón, maricón”:

Cachafaz:

Yo no sé que es el destino
menos lo que debería ser
¡más como yo te he querido
ya nadie podrá querer!

Antes que me maten quiero
saber algo de tu esencia
¡por tí perdí la inocencia,
el honor y la honradez!

Te conocí taconeando
cubierta de baratija
en la rambla de la playa
que bordea el arrabal.

¿Fue tu mirada de tango?
¿Fue tu aire compadrón?
Pero te me entraste al alma
vestida de maricón.

²⁴ Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1529302-la-procacidad-exacta-de-copi> [Última consulta: 19-09-2014].

²⁵ Entrevista de Sandra de la Fuente, *Clarín* (28-07-2010).

Al súbito desvío que provoca la rima, le sigue la interrupción por parte del coro de vecinas que exclaman su repudio a la pareja:

Coro de Vecinas:

¡Abran pillos, abran cacos!
¡Que los maten a pedrazos!
¡Que me los hagan pedazos!
¡Que no se me hagan los guapos!

Cachafaz:

En este gesto fulero
perderé la vida entera
ya no es ... en la catrera
mi vida es vida de perro.

¡Así nació así voy!
antes de apagar la vela
quiero que me digas vos
si soy un macho de veras.

Coro de vecinas:

Abran cacos, abran pillos
vergüenza del conventillo.

Sobre la parte central del texto que conforma la escena, Daniel Link puso de relieve el vínculo estrecho con la discursividad de la literatura gauchesca:

La estructura de este parlamento responde a la estructura del Martín Fierro: los versos pasan de lo particular (la circunstancia específica de la vida de Cachafaz) a lo general (el ser en términos absolutos). Hay, en efecto, una antropología revolucionaria en Cachafaz (es el costado más panfletario de la pieza), pero esa antropología no pasa sólo por la denuncia de las miserias del mundo sino por una distribución de los géneros que, si bien es típica del universo de Copi, adquiere en Cachafaz una grandeza hasta entonces desconocida.²⁶

Cachafaz:

Si soy caco, si soy pillo
y soy mucho menos reo

26 Daniel Link: "Cerca de la Revolución", *Página 12*, Suplemento Radar Libros (03-06-2002). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-141-2002-06-04.html> [Última consulta: 19-04-2016].

¡Estoy en Montevideo
cuna de machos sinceros!
Si me llaman Cachafaz
es injusticia social
¡nací en un cañaveral
y mi madre murió en paz!

Nadie me dé de matrero
mucho menos un milico
Aunque nunca fui rico
del mundo sé la moral.
Ningún ser nace anormal
cualquier loro tiene pico
y aquí les digo y replico
la forma de lo esencial.

El hombre es un animal
negro, blanco, pobre o rico
con nariz o con hocico
pero nadie es pavo real.

La Raulito:
no te excites Cachafaz
que el viento viene de atrás.

Cachafaz:
No será ningún perico
que me enseñe el bien o el mal.

La milonga es el género musical elegido por Strasnoy. A diferencia de la tradición del nacionalismo musical de comienzos del siglo XX, aquí no es el piano sino la mismísima guitarra “criolla” la que asume el papel de acompañante del solista, con un despliegue del arquetipo de arpeggio de la milonga sobre la guitarrística tonalidad de La menor.

El uso de la tonalidad, en esta y otras escenas de la ópera puede ser comprendida en sí misma como una “convención”, que, como se verá, sufre también sus propios desvíos.

Solo que, en vez de presentarse sobre el esquema tradicional en 2/4, o en el más moderno y piazzolliano 3-3-2/8, el esquema rítmico de la milonga se presenta aquí en un compás de 5/8 subdividido internamente en grupos de semicorcheas: 3-2-2-3 (agrupamiento que se articula claramente por la articulación del primero de cada uno de estos subgrupos por el ataque con el pulgar de un diseño melódico).

Ejemplo 1. Oscar Strasnoy: *Cachafaz*, inicio de la Escena V

v

♩ = 92

Cachafaz

Guitare Acoustique

Cfx.

Guit. ac.

Flexible 7

Yo no sé qu'es el des - ti - no me - nos

A este primer desplazamiento del tipo de periodicidad y división interna se le suma el particular desplazamiento rítmico escrito para la voz de Cachafaz. Siempre respetando la construcción estrófica octosilábica, Strasnoy produce el desvío agrupando en 7 corcheas dentro del compás ya mencionado de 5/8.

El diseño melódico responde al prototipo de la milonga sureña, con su juego sobre el sexto grado del modo menor y las sensibilizaciones del quinto grado, pero queda sutilmente desviado de su sincronía con la guitarra, aunque esto lo acerca muchísimo al efecto del fraseo propio de los cantores del género, como una especie de *rubato* estilístico pero escrito.

Si desde la organización básica de la escritura inicial, Strasnoy produce sutiles desvíos de la convención, a lo largo del aria distribuye una serie de alteraciones más o menos sutiles, pero evidentes:

- Los súbitos detenimientos del acompañamiento de la guitarra en los compases 22 y 23. Que ocurren luego de diecinueve compases de acompañamiento continuo. Y que anticipan el primer momento de pausa del canto.
- En el compás 24 la guitarra realiza otro acompañamiento “anómalo”: marca tres acordes plaqué como parte de una cadencia sobre La menor, pero que está desfasada del pulso y, que en el compás siguiente no llega al primer grado anunciado.
- La entrada en el compás 41 del órgano Hammond. El timbre no remite al campo de la música popular rioplatense. En cambio sí al mundo del rock de los 60/70. Se trata de apariciones de velocísimas escalas, en fusas, descentradas del pulso altamente cromáticas pero que arriban a la zona de La menor.
- Luego de la segunda entrada del coro, la guitarra da comienzo a un nuevo desvío: el de las modulaciones, que se inicia con el ascenso hacia el Si bemol menor. Se trata de una tonalidad casi ausente en la literatura guitarrística y da pie a una deriva armónica, que también arrastra al cantante y al órgano Hammond.

- El género aria operística aquí es una convención que contiene este juego de desvíos. La elección de la instrumentación es el más evidente de ellos. En cambio, cumple con los principales preceptos esperables de un aria, como lo son el lucimiento del solista, el detenimiento de la acción dramática para expresión del sentimiento del personaje y hasta la reflexión filosófica gauchesca. La participación del coro también es parte de la convención operística (recordar, por ejemplo el coro en *Nessun Dorma* de Puccini).

En el caso de la dicción rioplatense, tanto de esta aria como del personaje de Cachafaz en general, Strasnoy parece haber preferido, un poco a la inversa de lo antedicho, no apartarse de la convención. Para darle verosimilitud fonética, eligió a Lisandro Abadie, cantante nacido en la Argentina para encarnar este papel protagónico.

En cambio, el acento se desvía claramente para cualquier espectador hispanoparlante cuando escucha al resto del elenco, incluyendo a La Raulito. Se nota, eso sí, que hubo claramente un esfuerzo producto del entrenamiento para aproximarse a las peculiaridades del acento rioplatense. De todos modos, dentro de la lógica de las convenciones, normas y desvíos, el posible destrato hacia la fonética rioplatense no afecta a la ópera de Strasnoy. Aun así, hay que señalar que el compositor sostiene como estrategia seleccionar cantantes que tengan como lengua materna el idioma de cada una de sus óperas, como ocurrió en la Argentina con el estreno de su última ópera *Réquiem* basada en el texto homónimo de William Faulkner y cuya protagonista femenina fue una intérprete norteamericana.

Fiszbein lleva una calle de Belgrano a París

Avenida de los Incas 3518 es una ópera de cámara con libreto y música del compositor argentino Fernando Fiszbein. La ópera es un *work in progress* que comenzó en 2009, gracias a la obtención del Premio Franco Donatoni, de Milán; continuó como pieza de graduación del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, fue presentado en público por el grupo Le Balcón en 2012 y tuvo una nueva revisión y ampliación en mayo de 2015.

Fiszbein nació en Buenos Aires en 1977. Luego de iniciar su formación musical como intérprete de guitarra y tomar sus primeros cursos de composición en su ciudad natal se radicó en París, donde completó su formación en las dos instituciones clave para la carrera del compositor en ese país: el Conservatorio Nacional Superior y el Coursus del IRCAM.

La ópera *Avenida de los Incas 3518*, de Fernando Fiszbein forma parte de este grupo de obras que establece claras marcas de origen, aunque estas ocurren aquí, sin referencias musicales. En su caso es la elección de la lengua y su libreto las que conectan, de un modo fuertemente autobiográfico con Belgrano el barrio de la infancia.

Fiszbein explica que la ópera es una idea de larga data aunque la había pensado como una posible película, más que una ópera: “Tiene muchas motivaciones y es mi principal proyecto. Fue tomar esa historia de las cosas que fantaseaba con mis amigos en la adolescencia cuando queríamos juntar plata para viajar. Dar el gran golpe para poder viajar. Cosas estúpidas de las adolescencia”.²⁷

De ese recuerdo sale la idea de tener a tres varones como protagonistas:

Son tres personas que toman el poder de un edificio. Lo hacen comenzando por prestar atención a las conversaciones del ascensor. Y terminan siendo los dioses griegos del edificio. Son tres pibes con influencias tarentinescas, la banda adolescente, una naranja mecánica más simpática. La ociosidad de los pibes de clase acomodada a los que todo les resulta fácil y quieren buscarse un desafío verdadero.

Más allá de esta ubicación tan precisa, la ópera de Fiszbein parece haber encontrado en París, otro tipo de vasos comunicantes con la literatura y el cine, como se puede apreciar en el texto que acompañó la última revisión de la ópera en mayo de 2015.

¿Dónde nos encontramos? ¿En la aleatoriedad de una biblioteca que pondrá en vecindad a *Rayuela* de Cortázar y *La vida, instrucciones de uso*, de Perec? ¿En una *sitcom* teñida de realismo mágico argentino que pone en escena a tres amigos treintaños?²⁸

La propuesta de Fiszbein provocó una recepción intertextual en la que la se enlazan como denominadores vinculantes la literatura y, de algún modo, el corte sociológico de los actores de la historia: la clase media porteña, en relación con la burguesía parisina.

La asociación con Perec es clara: el novelista francés había transformado en protagonista y testigo a un edificio parisino en su monumental *La vie, mode d'emploi*. Fiszbein asegura no conocer la novela, que le fue referida en ocasión del estreno de la versión anterior por el compositor francés Gérard Pesson.²⁹

La referencia a Cortázar es de índole formal: la ópera de Fiszbein fractura la linealidad temporal de su historia organizando las escenas de la historia de modo tal que se establece una serie de *flashbacks* respecto de la primera de ellas.

La *sitcom* y el realismo mágico mencionados, parecen más un clásico producto de asociación por distancia, en este caso entre las series televisivas nortea-

²⁷ Martín Liut: Entrevista con el autor (Buenos Aires, 12-08-2014).

²⁸ “*Oùsommes-nous ? Dans l'aléatoire d'une bibliothèque qui ferait voisiner Marelle de Cortazar et La Vie mode d'emploi de Perec ? Dans une sitcom teintée de réalisme magique argentin qui met en scène trois copain strentenaires ?* Anuncio de presentación de la versión 2015 de la ópera. Disponible en: http://www.athenee-theatre.com/saison/fiche_spectacle.cfm/149563_avenida_de_los_incas_3518.html

²⁹ Martín Liut: Entrevista con el autor (París, 15-11-2013).

mericanas (que por lo general tienen como protagonistas a integrantes de las clases medias urbanas) y la escuela literaria más asociada a la “Latinoamérica exótica” que a la porteña. Como explica Fiszbein, el edificio de Belgrano es el ícono para hablar sobre cierta clase media porteña “pero que al mismo tiempo no llega a ser una aristocracia como la europea. Ese registro porteño del que por un lado formo parte, de esa capa social que muchas veces me choca”.

Libreto localista, música cosmopolita

La elección del español rioplatense como lengua para el libreto se debe, según explica Fiszbein, al modo de trabajo compositivo: “Escribí la música y el guión simultáneamente, que [fuera] en español era indispensable. Es lo inmediato de pensar en español para mí”. En tiempos en que el sobre-titulado se ha vuelto un hábito no solo de la óperas, sino también del cine, la elección no le representó objeciones ni problemas por parte de la producción.

En todo caso, el problema en la performance es enseñar la particular pronunciación rioplatense a cantantes francófonos. Problema compartido por las otras óperas en estudio. Como primera hipótesis al respecto, las dificultades de la pronunciación han sido relevantes, solo para los hablantes del español-rioplatenses.³⁰

Para esta historia de la clase media porteña y, a diferencia de lo que he observado en los casos de las óperas *Cachafaz* y también *Aliados* (Rivas / Buch), Fiszbein escribe una música que se abstiene de cualquier tipo de referencias “localizables”. Se trata de una música que responde al tipo de escritura y discurso de la escena musical contemporánea francesa, como se puede apreciar en la página 5 de la obertura para la versión 2012.³¹

³⁰ Según pude constatar en todas las críticas de medios franceses encontradas al momento de las tres óperas.

³¹ El video de la versión 2012 es accesible en la web: <http://vimeo.com/49105787>

Ejemplo 2. Fernando Fiszbein: Obertura de la ópera *Avenida de los Incas* 3518, cc. 14-16

Obertura

Fl.

Cl.

Bsd.

Sax.

Cor.

Tp.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Pno.

Vn.

Vc.

Cb.

5

Chaine chromatique dans l'octave grave en descendant les cordes.

A lo largo de la ópera queda planteada la problemática del uso del español-rioplatense. Salvo uno de los intérpretes, de origen colombiano, los problemas dicción de los cantantes francófonos es evidente para cualquier hispanoparlante.

A diferencia de Strasnoy, Fernando Fiszbein se debe recordar que fue construyendo esta puesta con un equipo de intérpretes que se conformó desde su paso como alumno del Conservatorio. Hay, un esfuerzo y avance en la dicción de los intérpretes si se escuchan las versiones sucesivas.³² Pero que no es suficiente para un hipotético espectador hispanoparlante.

Como un contrapeso o momento autocrítico de esta cuestión, la escena *Recapitulons* que es, precisamente un momento en que se recapitula la historia que se está desarrollando en la ópera es la única que se dice en francés. Pero cuyo intérprete es el argentino Minino Garay, quien no hace ningún esfuerzo por pronunciar con el acento correcto el texto que lee en escena.

En cuanto a la música, tomando en cuenta el perfil socioeconómico de los tres protagonistas de *Avenida de los Incas 3518*, el rock nacional podría haber sido una referencia apropiada para ellos. También el tango o la milonga estarían “a la vuelta de la esquina” en escenas varias, empezando por la escena VI, *Contrapunctus*, que se inicia con el trío protagónico jugando una partida de truco. Sin embargo, el compositor se abstiene de abrir esas puertas intertextuales.

Hay que destacar que Fiszbein es intérprete profesional de tango en la propia Francia, tanto como guitarrista como bandoneonista, instrumento que comenzó a tocar hace ya catorce años. No es que Fiszbein sostenga que ambas prácticas artísticas deberían permanecer separadas, como, por ejemplo, postulaba Gerardo Gandini. La ausencia de citas genéricas parece en su caso más bien acto de resistencia hacia una posible recepción exotista de su trabajo. Una demanda de larga data en la cultura parisina y de buena parte de la europea.

Pero en la ciudad de París, el “color local” es un bien asociado a la autenticidad de lo que se denomina en esa ciudad *Musiques du monde*. En cambio en la *musique contemporaine* francesa, prima el valor universalista.³³

Desde 2013, Fiszbein organiza el ciclo “Misghigene Night” que, con sede en un reconocido local en el que se baila tango de la *banlieue* de París, reúne en un mismo escenario el repertorio tanguero con otros géneros populares y clásicos. Y con sus propias composiciones contemporáneas.

Sin embargo, lo que opera como un encuentro a nivel de la programación del repertorio, no se encuentra en Fiszbein dentro del contexto de la composición contemporánea.

Esta negativa al color local puede ser comprensible si se toma en cuenta la posición que ocupa en el campo profesional de la música contemporánea francesa.

³² En cambio, resulta menos digerible el hecho de que el puestista de la ópera se despreocupe por el verosímil en la escena del juego de truco, cuando el texto muestra conocimiento del juego, pero los intérpretes sostienen cuatro cartas en sus manos. Una vez más, el contexto “francés” parece explicar este desinterés. Cuesta imaginar una situación semejante en una futura puesta realizada en la Argentina.

³³ Universalismo que esconde, de todos modos, la idea francesa de ese mismo concepto.

Se trata de un creador joven que está dándose a conocer y que, en este punto de la carrera, es él mismo quien pretende distinguir sus modos múltiples de la actividad creativa: aquí es un compositor “culto”. Sin embargo, también puede ser un músico popular, y además, puede trabajar para el cine como compositor “rioplatense” o “tanguero”.³⁴

No porque no valore esos géneros sino, justamente, por la razón contraria: como es un practicante activo, se niega al uso exotizante de esa práctica. Es desde esta posición que Fiszbein resuelve el dilema de un modo diametralmente opuesto a lo que hacen Strasnoy y Rivas.³⁵

Lo cotidiano, lo onírico: la ópera

La escena *Otis* me servirá para analizar la poética puesta en juego por Fiszbein.

El título hace referencia a la marca de ascensores que es el epicentro de la acción dramática, pero que incluye en la primera parte, “planos-secuencia” entre diferentes zonas del edificio.

En términos de la tradición operística, la escena podría dividirse en dos momentos: uno cercano al estilo del recitativo porque contiene mayor cantidad de información textual y con ella la acción dramática se desenvuelve en tiempos teatrales-cinematográficos. El segundo momento es el terreno pleno de la ópera: el ascensor en que se encuentran Nico, Diego y Pablo se cae.

En la primera parte lo textual se nutre de una suma de frases cotidianas y banales que pueden tener lugar en los “espacios comunes” de cualquier edificio. El estilo coloquial, los tonos y los modismos que utiliza Fiszbein son los de la clase media porteña que él conoció de primera mano.

Comienza con Raúl García pegando el grito: “–Ascensor!!!” La repetición del pedido conjuga en sí mismo la sutileza de la fonética porteña, con el juego fonético per se de la música contemporánea: “–ssscensor!!!” La “s” se prolonga como materia sonora, la “a” no se escucha, como un típico modismo porteño. La queja de García continúa:

Siempre se queda trabado en el mismo piso
se creen los dueños del edificio. Ascensor!
Otra vez subir por la escalera de nuevo...

³⁴ Fiszbein fue el autor de la *Au bout du conte*, el film de Agnès Jaoui, cuyo protagonista masculino es un compositor.

³⁵ Sobre la obra de Sebastián Rivas, véase “Política internacional y dialectos en la ópera Aliados”, inédito.

Ejemplo 3. Fernando Fiszbein: *Avenida de los Incas* 3518. Comienzo de la escena Otis, cc. 1-4

Otis Fernando Fiszbein

♩ = 60 *(hors scène, coté jardin)*

Rita García (Soprano) *(hors scène, coté cour)*

Alma (Mezzo-Soprano) *(côté cour sentado frente a un escritorio, escribiendo una carta)* Jai - me! Jai - me!

Nico (Contreténor)

Rafel García (baryton) *(hors scène, au fond, au centre)* As-cen-so! - - - r s - - - cen - so! - - - r scen -

Piccolo *pp* *mf* *ppp*

Clarinete en sib *ppp* *mf* *ppp* *p rub*

Sax Soprano *sax soprano* *ppp* *p rub*

Accordéon *ppp* *mf* *p* *ppp*

Trompette en Do *scandine* *bol* *pp* *mf* *mp*

Perc.1 *vibraphone* *arco* *pp* *mf* *mp* *l.v.* *baguettes dures* *f*

Perc.2 *marimba* *baguettes dures* *pp* *mf* *mp*

Piano *Glisser un médiateur le long de ces cordes* *cluster chromatique cordes étouffées* *mf* *pp* *mf* *pp*

Violon *S.D. - - - S.T.* *pp* *ppp* *mf* *pp* *f* *ppp* *M.S.P.*

Alto *pp* *f* *ppp*

Cello *mfpp* *mf* *f* *ppp* *avec les cordes étouffées, archet sur la tranche du chevalet (comme une respiration)*

Contrebasse *mfpp* *mf* *f* *ppp* *avec les cordes étouffées, archet sur la tranche du chevalet (comme une respiration)* *8^{me}*

El ascensor se vuelve protagonista cuando el trío de amigos que se encuentra dentro de él confirma que se cae. La caída funciona como un doble disparador de sentidos: como el momento operístico por excelencia, en el que el tiempo dramático se detiene, para dar paso a la expresión de los actores por medio del canto. Es, también, un momento *borgeano*, es el tiempo detenido para Jaromir Hladik, el protagonista del cuento *El milagro secreto* de Borges. Así como el lector es capaz de reconstruir ese año de gracia divina otorgado a Hladik para completar su obra, en un tiempo detenido en el instante previo a morir ejecutado por los nazis, los espectadores de la ópera de Fiszbein asisten a la pesadilla recurrente de la caída en abismo, de los tres amigos treintañeros. En ese momento el libreto cambia: de la utilización de los clisés del habla cotidiana, pasa a la reflexión metafísica.

Como en las pesadillas, la caída no culmina. Por el contrario, se ve interrumpida, por corte, hacia la siguiente escena que el público comprenderá luego de que se trata de un momento previo a la caída interrumpida.

La música de *Otis* muestra dos aspectos centrales para destacar: la consecuencia rítmica que tiene la utilización del español y no el francés es clara por la diferencias de acentuación entre ambas lenguas.

La música se mantiene alejada de citas intertextuales, pero, en cambio, sí juega con la representación, la mimesis. Por un lado, es muy interesante como el grito de García que resuena en el hueco del ascensor y los pasillos del edificio se transfiere como impulso, a la puesta en movimiento de la música.

Por otra parte, la mimesis y las alegorías de esta escena se pueden encontrar asociadas a las menciones del afilador, las campanas que marcan las 10. Y la sección de la caída. El *glissando* y el efecto de descenso permanente conforman ese ensamble retórico musical, que está resuelto por medio de técnicas extendidas y texturas del campo contemporáneo. Como se puede observa en el siguiente fragmento:

Otis

The musical score for 'Otis' is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Woodwinds:** Flute (Fl.A.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), and Oboe (Aob.).
- Brass:** Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2).
- Strings:** Violin (Vn.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).
- Percussion:** Acoustic (Aoc.), Triangle (Tri.), and Snare (Cm.).

Key performance instructions include:

- Flute (Fl.A.):** *p rub* (piano, rubato).
- Clarinet (Cl.):** *p rub* (piano, rubato).
- Saxophone (Sax.):** *p rub* (piano, rubato).
- Oboe (Aob.):** *pp* (pianissimo).
- Trumpet (Tpt.):** *p rub* (piano, rubato), *fp* (fortissimo), *ff* (fortissimo).
- Trombone (Tbn.):** *p rub* (piano, rubato), *fp* (fortissimo), *ff* (fortissimo).
- Percussion 1 (Perc. 1):** *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo).
- Percussion 2 (Perc. 2):** *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo).
- Piano (Pno.):** *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo). Instruction: *glisser une brève le long des cordes graves* (glide a brief note along the low strings).
- Violoncello (Vcl.):** *mp* (mezzo-piano).
- Contrabasso (Cb.):** *ff* (fortissimo).

Conclusiones

En un contexto cosmopolita, como es el campo de la música contemporánea francesa, los compositores argentinos radicados en París establecen algunos mínimos puentes identitarios con su país natal, a través de diferentes estrategias. Mayormente, las marcas identitarias remiten a diferentes aspectos de la cultura y la historia argentina en general y no a la música contemporánea local.

En el caso de estas dos producciones operísticas, la referencia más notable es la elección del idioma español en vez del francés para los libretos.

La ópera *Cachafaz* se propone como un gran juego de convenciones y desvíos respecto de dos tradiciones musicales de diferente cuño, como son la ópera y la milonga. La convención operística asociada al aria de la escena V analizada como ejemplo, es aquí el soporte sobre el cual Strasnoy opera diferentes tipos de desvíos.

Un espectador que conozca tanto el mundo de la ópera como el de la milonga cuenta sin duda con una ventaja para encontrar más capas de sentidos que propone este fragmento. Esta doble lectura atraviesa, en verdad a buena parte de la ópera de Strasnoy.

Por ejemplo: un informante, que presenció las dos versiones de la obra en París y en Buenos Aires, señaló que el público parisino celebró el grotesco de la antropofagia que propone la trama. En Buenos Aires, el foco estuvo en la “procacidad precisa” (el título de la crítica del diario *La Nación*) del texto en verso.

Ambos ejemplos no son el centro de la obra en sí, pero muestran cómo la cantidad de sentidos asociables que pone en juego Strasnoy sobre la base del texto de *Cachafaz* requiere de competencias múltiples del público. Un público de origen rioplatense contaría con más capas de sentido a su disposición.

Esto ocurre con *Cachafaz*, pero hay que aclarar que esta no representa una estrategia poética única en la obra de Strasnoy. Por el contrario, es una parte que conforma un mapa más vasto, el de la obra operística de Strasnoy que, por razones que restan estudiar, se parece en mucho al postulado de Borges en “El escritor argentino y la tradición”. Recordemos que Strasnoy estrenó esta ópera, cantada en lunfardo rioplatense en París. Y este mismo año, aquí en Buenos Aires, producto de un encargo del Teatro Colón compuso *Requiem para una monja*, sobre el texto homónimo de William Faulkner, que se cantó en el idioma original en inglés.

En cuanto a la ópera de Fiszbein, nos encontramos también con un libreto localizado, cantado en español-rioplatense, pero con una música contemporánea cosmopolita. Es una ópera de un compositor nacido en la Argentina radicado en Francia. Qué utiliza su lengua natal. Que luego de escrita es representada por cantantes y músicos de la escena contemporánea francesa. Se produce aquí una distinción entre el momento de la composición de la obra y su representación. La representación en Europa de la obra se enfrenta a la distancia entre la lengua materna de Fiszbein y la de sus intérpretes, incluyendo al *regisseur*. La familiaridad del lenguaje en el momento de la composición se confronta luego con la construcción del equipo de trabajo artístico de su realidad profesional francesa.

¿Cómo son recibidas estas obras en París y cómo lo serían en Buenos Aires? Como señaló Kofi Agawu, “Los significados son contingentes. Surgen en el lugar de ejecución de la obra y reciben una entidad crítica por parte de individuos con formación histórica, en situaciones culturales específicas”.³⁶

Cuando *Cachafaz* fue estrenada en Buenos Aires su recepción fue claramente diferente a lo ocurrido en Francia. Naturalmente la gran diferencia es la comprensión del idioma, pero también por el campo intertextual que propone la trama, el propio Copi, y la música de Strasnoy. La otra gran diferencia radicó en que todos los cantantes y actores participantes en la versión presentada en el ciclo de Músicas Contemporánea del Teatro San Martín de Buenos Aires, fueron argentinos.

Las dos obras aquí estudiadas son manifestaciones artísticas que poseen capas de sentidos diversas, en las que el público claramente será capaz de diferentes lecturas en función de su conocimiento tanto del campo de la música contemporánea, como de la cultura y el idioma argentino.

En el caso de Strasnoy, estas marcas de origen provienen de la pregunta por la propia identidad y forman parte de su proyecto estético general.

En cuanto a Fiszbein, produce una combinación entre la experiencia argentina de corte autobiográfico, con su desarrollo profesional en el campo de la música contemporánea francesa. El compositor mantiene un delicado equilibrio entre procesos de identificación personal y la inserción artística en el campo de la música contemporánea francesa.

Para el caso de Fiszbein podría aplicarse el concepto del “dilema del recién llegado” propuesto por Camic y Xie³⁷ para el campo de la sociología. Se trata de balancear los requerimientos de adecuación a un determinado campo (en este caso al campo profesional y artístico de la música contemporánea) con los de algún grado de diferenciación (en otras palabras una personalidad artística que muestre precisamente algún grado de originalidad respecto de ese mismo campo de posibilidades).

En este sentido es bueno entender a *Avenida de los Incas* como una *work in progress* en el que Fiszbein va sorteando de modos diversos las tensiones dilemáticas que lo atraviesan en tanto “joven compositor”.³⁸

La obra gana un concurso en Italia, donde se presenta por primera vez. Con ese aval, Fiszbein decide tomar el riesgo de presentar una versión ampliada de la misma como trabajo de graduación del Master del Conservatoire Nationale Supérieur de Musique (CNSM), cuando lo habitual es una obra instrumental de menor escala. El tango en ese contexto de la institución que está en la punta de la pirámide simbólica de la cultura francesa no parece una posibilidad de digresión extra.

En ese avatar, conforma el grupo de jóvenes intérpretes que llevan adelante la obra y que luego culminará en la puesta de 2012 de *Le Balcón*. El mismo grupo

³⁶ Kofi Agawu: *La música como discurso* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012).

³⁷ Charles Camic y Yu Xie: “The Statistical Turn in American Social Science: Columbia University, 1890 to 1915”, *American Sociological Review* 59 (5) (10-1994), pp. 773-805.

³⁸ Entrevistas con el autor mencionadas *ut supra*.

la presentará en la versión definitiva en mayo de 2015. De hacer una puesta en la Argentina, el propio Fiszbein revisará muchos de estos aspectos pensando en el público local. La distancia temporal y contextual entre el acto de composición y de representación quedan de manifiesto más que claramente en casos como los de estas obras portadoras de sentidos múltiples.