

RESUMEN

La ópera presenta una relación directa entre un texto escrito (“texto” en sentido literario y musical) y su declamación, es decir su “puesta en escena”. El cuerpo del “cantante-actor” es el soporte visible de la voz, que funciona a su vez como elemento conjugador entre texto y música. Esta triple relación (texto - cuerpo - voz) da necesariamente lugar a una serie de principios estéticos que forman parte de los códigos de representación del género operático desde sus inicios. Sin embargo, estos principios estéticos no son fijos y han cambiado a la par que la idea misma de la “representación” en el arte. Nuestro interés es observar de qué manera ha impactado la modernidad (con su obsesión por lo real) en los fundamentos estéticos de un género artístico que parece gozar de buena salud actualmente en Chile.

Palabras clave: ópera, escena, modernidad, cuerpo, representación, ópera chilena

ABSTRACT

Opera presents a direct relationship between a written text (both literary and musical) and its declamation, that is, its “staging”. The body of the “singer-actor” is the visible support of the voice that works as a conjugator between text and music. This triple relationship (text - body - voice) necessarily gives rise to a series of aesthetic principles that are part of the codes of representation of the operatic genre since its inception. However, these aesthetic principles are not fixed and have changed along with the very idea of “representation” in art. Our interest is to observe how modernity has impacted (with its obsession with reality) in the aesthetic foundations of an artistic genre that seems to be healthy now in Chile.

Keywords: opera, stage, modernity, body, representation, chilean opera

Representación en la Escena Operática
Representation in the Operatic Scene
Pp. 36 a 67

REPRESENTACIÓN EN LA ESCENA OPERÁTICA

REPRESENTATION IN THE OPERATIC SCENE

Mg. Jorge Pacheco Estefan
Universidad de Los Lagos
*Chile**

Introducción

La ópera como intento de unión entre teatro y música es, como género y como institución cultural (en su manera de integrarse en la sociedad), un invento del *seicento* italiano, invento que introdujo importantes innovaciones en las relaciones que existían en el arte occidental entre la música, la palabra y el cuerpo.

Sin duda existen en el mundo antiguo antecedentes de un arte de representación que unía actuación (es decir dramaturgia) y canto, pero éstos permanecen en la penumbra de la historia y no parecen guardar una relación directa con el desarrollo posterior de la música occidental, probablemente en cuanto carecieron de un sistema de notación que les asegurara la posteridad.

Cuando un grupo de músicos e intelectuales florentinos en los inicios del siglo XVII busca resucitar el teatro griego antiguo, dando origen a lo que actualmente se conoce como “ópera”, introducen, casi de manera tangencial y a partir de la creencia errada de que el teatro griego era enteramente cantado, una nueva dimensión en el arte musical de occidente, más precisamente en la música vocal, que nace de la relación entre la voz que canta (y narra) y el cuerpo emisor (que actúa) en el espacio escénico de la representación.

En la historia circunscrita de la música occidental europea (que puede

* Correo electrónico jorpaes@gmail.com Artículo recibido el 31/01/2020 y aceptado por el comité editorial el 18/03/2020

remontarse hasta los cantos litúrgicos de la Alta Edad Media) se encuentran sin duda antecedentes de un lado y otro: la voz cantada es desde los tiempos de los trovadores (y sus antecesores provenientes del medio oriente) una manera de narrar y por lo tanto de representar, aunque sea en el espacio de la imaginación, una historia determinada.

Por otro lado, la danza, desde sus orígenes rituales, pone en relación movimiento corporal, música y representación (aunque no siempre narración). Sin embargo, no hay en dichas expresiones (ni en otras posteriores como los *Intermezzi* italianos, los “madrigales representativos”, o los *ballet de cour*) una relación estrecha entre voz cantada, narración y acción escénica como lo hay en la ópera.

Aún así, en esta nueva forma de expresión, aquella relación parece darse como algo natural, como una evidencia acerca de la que ni siquiera es necesario teorizar, como lo demuestra el hecho de que los teóricos de la época parecían más preocupados por la relación entre música y texto que entre música y cuerpo.

Sin embargo, como veremos, la lógica de relación unívoca entre texto, voz cantada y representación corporal no solo es el sustento estético y filosófico del género naciente, sino además se mantiene como el paradigma del arte operático durante siglos, prácticamente hasta mediados del siglo XX. A partir de ahí algo cambia: comienzan a concretizarse y proliferar los proyectos de teatro musical que se alejan voluntariamente del formato de la ópera de la manera en que ésta se entendió tradicionalmente, siendo incluso la intención explícita de algunos compositores la de escribir “anti-ópera”¹, o dicho de otro modo, de ir en contra de todo lo que el “formato ópera” significa.

En este relativamente reciente desmembramiento del arte operático juega sin duda un rol importante el cuestionamiento relativo al “espacio del cuerpo” que se superpone por momentos, como veremos, con aquellos de la identidad subjetiva del individuo, de la consciencia lineal del tiempo y de la dislocación semiótica del arte.

En este escrito, luego de analizar algunos aspectos de la relación entre voz cantada, música y representación escénica, contenidos en la noción misma de ópera, así como su vinculación con el contexto estético que la vio nacer, intentaremos dar una mirada a las ideas políticas, estéticas y filosóficas que en el siglo XX llevaron a la música de dramaturgia a una crisis profunda y a la renovación casi total de su lenguaje y sus códigos.

¹ Así por ejemplo, considera Berio su obra *Passaggio*. Ver; Stoianova, Ivanka (1985). “Luciano Berio: “Chemins en musique””, *La Revue Musicale*, Número Especial, p. 235.

Por último veremos de qué manera ha impactado este cambio en la producción de nueva dramaturgia musical en Chile.

La racionalidad de la ópera temprana

Hay dos aspectos fundamentales del renacimiento tardío italiano que cristalizan en la conformación progresiva de los elementos que darán origen a la ópera como género institucionalizado (elementos que por lo demás están íntimamente relacionados): por una parte, una nueva racionalidad, ligada a las incipientes ideas humanistas del siglo XVI, que exigen una expresión musical claramente inteligible y que rechaza, por lo tanto, los intrincados cruzamientos polifónicos (considerados como oscuros al entendimiento) del contrapunto que caracteriza el estilo del renacimiento temprano.

Por otra, la secularización de la sociedad y el aumento del poder de la pequeña nobleza en Italia, que desvinculan la música, y el arte en general, de su función religiosa. En ese contexto hace su entrada un nuevo actor (por lo menos desde la Grecia Antigua) en el arte musical: el concepto de público como lo entendemos hoy, es decir como aquél oyente que participa de la música de manera pasiva, y para el cuál la obra musical está destinada, obligando al artista a dirigirse específicamente a él.

Es ese nuevo actor social el que explica, en el fondo, la voluntad de teóricos como Zarlino de encontrar una expresión musical más clara y poderosa mediante la utilización de las leyes “naturales” (y por lo tanto racionales) de la armonía:

“Si, dentro del canto gregoriano, el elemento coral y el fervor religioso sentido colectivamente eran suficientes para sostener el interés común, por lo que respecta a la *nueva música*, que se dirige principalmente a personas que escuchan, a un *público* tendencialmente pasivo, es necesario que el compositor descubra los medios idóneos que conmuevan y enternezcan a dicho público. (...) La armonía simboliza, ni más ni menos, el procedimiento que, por poseer un esquema lógico y lineal, resulta óptimo para el desenvolvimiento coherente de un discurso musical”².

Si en su función religiosa, la música está orientada a la esfera de lo espiritual y de lo “invisible”, separada del cuerpo en cuanto soporte de su emisión (basta recordar el ambiguo sentimiento de culpa que manifiesta San Agustín ante el “deleite” del cantar³), se abre la puerta, con la llegada del público laico,

² Fubini, Enrico (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 141-142.

³ San Agustín (1998). *Confesiones*, Libro X, Madrid: Alianza Música, p. 33.

no solamente a la expresión de las pasiones y los sentimientos humanos (ese era, junto al de la supremacía del texto sobre la música, uno de los principales argumentos de la Camerata Florentina⁴), sino además a la expresión corporal de dichas emociones, a la parte literalmente “visible” del mundo.

Así, la irrupción en el arte musical de la expresión racionalizada de los sentimientos es también aquella del espacio escénico de la representación, espacio que se define como aquél de la ficción (donde se sitúan el arte y el artista), distinto de aquél de la realidad donde se sitúa la nueva entidad conformada por el público. Junto con el “recitar cantando” de las primeras óperas barrocas, que busca mediante el protagonismo de la palabra una racionalización de la expresión musical, nace por lo tanto, para la música, de manera natural, la dimensión corporal, anteriormente considerada pecaminosa o simplemente ignorada.

El espacio de la escena es, en ese sentido, el lugar mismo donde opera la *mimesis* del “drama musical”, lugar donde éste se hace pasar por la realidad. La expresión vocal-corporal del cantante-actor, es por lo tanto, el soporte del esquema “lógico y lineal”⁵ del que habla Fubini a propósito de la teoría musical de Zarlino, soporte donde se produce la relación entre idea, palabra y expresión. El cuerpo operático es, por lo tanto un cuerpo “racionalizado” y “razonable” ya que es expresión de la retórica que se manifiesta musicalmente en el nuevo lenguaje tonal y que por fin somete al arte musical al imperio de la razón llevándolo más allá del puro placer sensorial.

En ese sentido, tanto en el tratamiento de la voz cantada como de la acción corporal en el espacio de la representación, los teóricos de la época buscan, en concordancia con su interés por el arte de la Antigüedad, retomar las ideas de la oratoria, en cuánto expresión de racionalidad de autores como Cicerón⁶ y Quintiliano⁷.

Efectivamente, el orador ha de conmover al auditor mediante las palabras, pero también, con las inflexiones vocales y el movimiento corporal, en definitiva mediante la *actio* retórica:

“(…) al igual que el rostro, aunque contiene un número reducido de rasgos, posee la posibilidad de producir un número infinito de gestos, también la voz, aunque su expresividad resulte limitada, es tan variada como la variedad de seres humanos, que puede ser distinguida por el oído con tanta

⁴ Fubini (2005). *La estética musical...* p. 152.

⁵ Fubini (2005). *La estética musical...* p. 141.

⁶ Cicerón (1991). *El Orador*. Madrid: Alianza Editorial, p. 22.

⁷ Quintiliano (1887). *Instituciones Oratorias*. Madrid: Biblioteca Clásica. Biblioteca de la Viuda de Hernando y Cia.

facilidad como [la variedad en] los rostros [...]. Las buenas cualidades de la voz [...] mejoran con el ejercicio y empeoran con el abandono. Pero el entrenamiento requerido por el orador, no es el mismo que el que practica el maestro de técnica vocal, aunque los dos métodos presentan puntos en común. En los dos casos, la fortaleza corporal resulta esencial para resguardar la voz de caer en la debilidad que caracteriza las voces de los eunucos, las mujeres y los inválidos”⁸.

Surgen en ese contexto los tratados de canto y técnica vocal que abordan explícitamente la cuestión de la voz y del movimiento corporal, inspirados por la oratoria clásica. La “teoría de los afectos”⁹ (*Affektenlehre*) se configura a partir de ahí no solamente como una manera de aprehender racionalmente la música mediante el uso de la palabra y la retórica, sino también como una manera fisiológica, natural, *anatómica* de componerla, transmitirla y sentirla.

De ahí la voluntad de compositores y teóricos de la época como Giulio Caccini¹⁰ de “mover” con la música los afectos, mediante la imitación de las ideas expresadas por el texto. Es interesante observar etimológicamente las palabras “emoción” y “conmover” (ambas relacionadas con la dimensión física del movimiento, de la acción) utilizadas por los teóricos musicales de la época con el fin de describir los efectos de la música sobre el alma del auditor. En ese sentido, el “con-mover” significa realizar una acción tanto sobre el intelecto del auditor, como sobre su cuerpo y de ahí a su alma, punto central del *Compendium Musicae* de Descartes¹¹, que introduce toda una dimensión espacial en el arte musical. El espacio de la escena es, según esa idea, la plataforma del movimiento físico en el que se expresa el sentido racional del mundo.

El cuerpo mecánico que describe Descartes, que se distingue y se separa claramente del alma, (aunque se conecta con ella de alguna manera, siendo dicho punto de encuentro un lugar bastante controversial para el filósofo francés), es el cuerpo visto con la mirada racionalista del modelo de pensamiento que se instala con el Humanismo desde el Renacimiento.

Ya a finales de la Ilustración surge el interés de teóricos y artistas por el “conocimiento sensible” (según la expresión de Baumgarten¹²), lo “indecible”, y finalmente los aspectos confusos e irracionales (en el sentido de no razonables)

⁸ Díaz Marroquín, Lucía (2008). “Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII”, *Criticón*, 103-104. Alain Bègue y Jean Croizat-Viallet (editores), Centro Virtual Cervantes, Toulouse, p. 61.

⁹ Fubini (2005). *La estética musical...* p. 153.

¹⁰ Caccini, Giulio (1601). *Le nuove musiche*, Florencia: Cristofano Marescotti Editor, p. 4.

¹¹ Gabilondo, Ángel (1999). “El ritmo de las pasiones: del *Compendium Musicae* a *Les Passiones de l’âme*”, *Enrahonar*, Número Extra 1, p. 290.

¹² Baumgarten, Alexander (2014). *Estética Breve*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, p. 13.

de la percepción humana, lo que llevará al cuerpo a una posición conflictiva dentro de las artes escénicas, pues por su condición de “mecanismo físico” pasa a ser considerado lo opuesto al espíritu y por lo tanto como una prisión para el artista romántico. El cuerpo y la escena serán en ese sentido un aspecto central (y muchas veces contradictorio) dentro del problema de la ópera en el siglo XIX.

Cuerpo y representación en la Ópera Romántica

La música goza durante el romanticismo de un prestigio nunca antes (ni nunca después) alcanzado. Al ser el único arte que no hace uso de imágenes ni palabras, los dos principales medios a través de los cuáles se expresan las ideas “claras y definidas”, la música se vuelve expresión de lo indecible y por lo tanto del absoluto. Así según E.T.A. Hoffmann:

“La música abre al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo de los sentidos que le rodea y en el que deja tras de sí todas las sensaciones definidas para entregarse a un anhelo inexpressable [...]”¹³.

La música vocal cede terreno, en ese contexto, en favor de la música instrumental, nuevo paradigma del arte musical, que pasa de ocupar el lugar más bajo de la jerarquía entre las Artes, al más elevado. La contradicción que surge entre la búsqueda de lo indecible y la dimensión corporal que exige la representación operática salta a la vista, y en ese sentido no deja de sorprender que, a pesar de eso, la gran mayoría de toda la producción musical del período romántico en Europa está justamente destinada a la escena y era en ella donde se medía el éxito y el reconocimiento de un compositor.

Dicha contradicción es la misma que puede observarse en aquella que se da entre expresión puramente musical y poema sinfónico (léase narración), que se presenta para el mayor teórico y compositor de ópera del romanticismo alemán, Richard Wagner.

Efectivamente, aunque en una dialéctica un tanto simplista se suele oponer la estética formalista de teóricos como Edouard Hanslick¹⁴ (para quien la música es bella en su cualidad de pura forma abstracta, separada de cualquier contenido literario o extra-musical) con la idea de la música programática de compositores como Franz Liszt y Richard Wagner, veremos que éstos últimos adhieren implícitamente a la corriente estética predominante de su tiempo, a saber, aquella que considera la música como un lenguaje del absoluto inefable, como un arte superior “completamente independiente del mundo fenomenal”,

¹³ Hoffman, E.T.A. (1986). *Fantasías a la manera de Callot*. Madrid: Anaya, p. 65.

¹⁴ Hanslick, Eduard (1947). *De los Bello en la Música*. Buenos Aires: Ricordi Americana, p. 16.

expresión de la “voluntad”, por lo tanto de la “esencia del mundo”¹⁵, cuyo conocimiento *no pasa por la representación*.

¿Cómo concilia entonces Wagner su proyecto de “arte total” (que aspira por definición a ser la máxima expresión artística del ser humano) con la contradicción evidente entre el aspecto espiritual de la ópera (la música) y sus aspectos más terrenales (es decir “corporales”; representación teatral, imagen, movimiento), puesto que aquellos significan una limitación para la expresión musical?

En su juventud, Wagner recibe la fuerte influencia del filósofo Ludwig Feuerbach, de quien incluso parodia el título de sus *Principios de la filosofía del futuro*¹⁶ en su escrito teórico *La Obra de arte del futuro*¹⁶. Feuerbach critica el pensamiento especulativo de Hegel al que define como “filosofía absoluta”¹⁷, por ser, según él, una ficción metafísica desconectada del ser humano. De la misma manera, Wagner, con el tono polemista que lo caracteriza, critica lo que él llama la “melodía absoluta” (básicamente la *del bel* canto italiano) la que define como una melodía “alejada de toda base poética y de lenguaje”¹⁸, y por lo tanto ajena al intelecto.

Para Wagner la música de Beethoven y concretamente la *Novena Sinfonía*¹⁹, es una etapa en la dialéctica histórica que conduce a la música a su máxima manifestación (evidentemente encarnada en su propia producción), en cuanto significa el paso que transforma la expresión de lo “infinito e indeciso” de la “melodía absoluta” en una expresión claramente definida mediante la irrupción de la palabra. Es según Wagner, la redención “del sonido por la palabra”²⁰.

Hasta ahí no hay mucha diferencia entre la postura de Wagner y la de los compositores del *stilo rappresentativo*, en cuanto ambos celebran la introducción de la palabra en el arte musical en cuanto permite la expresión de la razón.

Sin embargo, más tarde, luego de haber hecho suya la metafísica de Schopenhauer, Wagner afirma que “la música (...) no podrá jamás cesar de ser el arte supremo y redentor”²¹. En esa frase, en clara contradicción con la idea anteriormente expresada, Wagner coincide con otro gran músico y teórico de su tiempo, Friedrich Nietzsche, quien en *El Nacimiento de la Tragedia*²², buscando

¹⁵ Schopenhauer Arthur (1984). *Le monde comme volonté et représentation*, Paris: P.U.F. p. 329. (Traducción Propia)

¹⁶ Wagner, Richard (2000). *La obra de arte del futuro*. Zaragoza: Universidad de Valencia, p. 15.

¹⁷ Dahlhaus, Carl (1997). *L'idée de la musique absolue*, Paris: Contrechamps, p. 25. (Traducción Propia)

¹⁸ Dahlhaus (1997). *L'idée de la musique...* p. 26.

¹⁹ Dahlhaus (1997). *L'idée de la musique...* p. 27.

²⁰ Dahlhaus (1997). *L'idée de la musique...* p. 27.

²¹ Dahlhaus (1997). *L'idée de la musique...* p. 27.

²² Nietzsche, Friedrich (2000). *El Nacimiento de la Tragedia*, Madrid: Alianza Editorial, p. 163.

hacer una apología de la obra wagneriana y postulándola como un grado superior del arte musical, califica de “antinatural” toda la producción operática anterior.

La diatriba de Nietzsche contra el *stilo rappresentativo* se basa en lo que él considera una tendencia excesiva a la racionalización del gesto y la palabra:

“La ópera es fruto del hombre teórico, del lego crítico, no del artista: uno de los hechos más extraños en la historia de todas las artes. Fue una exigencia de oyentes propiamente inmusicales la de que es necesario que se entienda sobre todo la palabra: de tal manera que, según ellos, sólo se podía aguardar una restitución del arte musical si se descubría un modo de cantar en el que la palabra del texto dominase sobre el contrapunto como el señor domina sobre el siervo. Pues las palabras, se decía, superan en nobleza al sistema armónico que las acompaña tanto como el alma supera en nobleza al cuerpo”²³.

En otro pasaje, Nietzsche valora positivamente la religiosidad de la música de Palestrina calificándola de “inefablemente sublime”. Lo que era “irracional” y “confuso”²⁴ para los teóricos del barroco temprano, pasa a ser en el romanticismo el grado sumo de la expresión artística. Aquella que expresa lo que las palabras no pueden decir. A partir de ahí, no es la palabra articuladora de la razón la que domina por sobre las demás artes en la ópera, sino la música misma en cuanto expresión de lo inefable.

Para Wagner y Nietzsche, el texto y el aspecto escénico del drama musical tienen la función de enmarcar, es decir, de volver evidente (en sentido de accesible, “visible”), al ser humano la expresión de lo infinito que es propia de la música, convirtiéndose en un punto intermedio entre lo espiritual y lo terrenal, en un puente entre el infinito que ésta expresa y la realidad física del ser humano:

“Ciertamente la música sólo puede ser percibida en formas tomadas de una relación viva o una expresión de la vida [entiéndase el movimiento corporal y la palabra], *inicialmente ajenas a la música*, pero devueltas a través de ella, a su significación profunda por una especie de revelación de la música latente que subyace en ellas. (...) La música divina ha debido recibir en este mundo humano un elemento que la une e incluso, como hemos visto, la condiciona, para que sean posibles las condiciones de su aparición”²⁵.

²³ Nietzsche (2000). *El Nacimiento de la...* p. 163.

²⁴ Fubini (2005). *La estética musical...* pp. 150-151.

²⁵ Dahlhaus, Carl (1997). *L'idee de la musique absolue*, París: Contrechamps, p. 29.

Para Wagner, la palabra y el gesto dentro del universo estético del drama musical siguen siendo, como para los compositores y teóricos barrocos, una conexión con lo inteligible. Pero el hecho que Wagner considere como útil y necesaria la intervención de lo inteligible en la ópera no significa que no adhiera implícitamente a la idea de la música absoluta como expresión de lo infi²⁶.

En la misma línea de Wagner, Nietzsche atribuye al aspecto escénico de la ópera (el *principium individuationis* apolíneo), una función de “contenedor” de un rito dionisiaco-musical (expresión del “núcleo íntimo de las cosas”) que de lo contrario haría sofocar al auditor bajo “la tensión convulsiva de todas las alas del alma”²⁷;

“La tragedia absorbe en sí el orgiasmo musical más alto, de modo que es ella la que, tanto entre los griegos como entre nosotros, lleva derechamente la música a su perfección, pero luego sitúa junto a ella el mito trágico y el héroe trágico, el cual entonces, semejante a un titán poderoso, toma sobre sus espaldas el mundo dionisiaco entero y nos descarga a nosotros de él (...)”.

Eso no impide a Nietzsche, ni a Wagner desear, en un arrebató utópico, un drama musical que no haga uso de la escena (calificada por Nietzsche como una “farsa”), llegando incluso Wagner a teorizar sobre la perfección de un “teatro invisible”, en el que el aspecto visual no se interponga entre la expresión superma de la música y el auditor. El cuerpo del cantante-actor pasa a ser, en ese sentido, un “mal necesario” para la expresión del drama musical²⁸.

Podríamos decir, por lo tanto, que el rol del cuerpo en la escena operática se invierte para los compositores y teóricos románticos con relación a la visión de los compositores barrocos, pues mientras los segundos ven en ella la posibilidad de elevar la música a su grado máximo al promoverla a una expresión racional (y, a partir de ahí, conectada con el alma), los románticos la consideran como una necesidad puramente formal y no consustancial a la expresión musical. Sin embargo, a pesar de esta oposición, ambas comparten la idea del cuerpo (y el espacio en el que éste se desenvuelve) como expresión de lo real en la representación escénica.

²⁶ El hecho de que nunca haya querido hacer suya la expresión “música absoluta” en la polémica con Hanslick, tiene que ver con el uso peyorativo que hace de ella en su juventud. Ver; Dahlhaus (1997). *L’idée de la musique...* p. 30.

²⁷ Nietzsche (2000). *El Nacimiento de la...* p. 176.

²⁸ Dahlhaus (1997). *L’idée de la musique...* p. 29.

Primeros cuestionamientos

Muy variadas y complejas parecen ser las razones que llevaron al progresivo desmembramiento de las características tradicionales del género operático que, comenzando con un tímido cuestionamiento, terminaron siendo, en los años 1960, una reformulación casi total de sus códigos.

Estas razones pueden agruparse en dos grandes categorías: político-sociales por una parte y estéticas por otra, categorías que están estrechamente relacionadas (pues el arte es, finalmente, una expresión social). Ya en los escritos de Wagner, influenciados por las corrientes socialistas y anarquistas de su tiempo (recordemos que en su periodo de Dresden Wagner frecuentó a intelectuales anarquistas y de izquierda como Bakunin y Feuerbach²⁹), encontramos la idea de que la ópera fue concebida como un arte de élite, por y para una burguesía que no busca más que satisfacer sus propias necesidades a través de una expresión “alienada” y “anti-natural”, en palabras del propio compositor, que sin duda habla con el rencor de su fracaso en París y que buscaba razones estéticas y políticas para despreciar a los compositores que trinunfaban en lugar de él como Spontini y Mayerbeer (contra el que incluso profiere horribles ataques antisemitas en su tratado *El Judaísmo en la Música*)³⁰.

Por otra parte, con Nietzsche se abre la brecha entre la racionalidad de la narración, que califica de “optimista” e “ingenua” en su lógica “socrática” (y que relaciona como Wagner a una expresión burguesa) y el lado menos “esterilizado”, oscuro y en definitiva irracional que surge del “conocimiento confuso” que subyace en la música. Estos dos cuestionamientos a menudo se superponen en uno solo dirigido directamente a los códigos fundamentales del género:

“Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afín del héroe eurípideo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos, corriendo así peligro frecuentemente de no obtener nuestra compasión trágica: pues quién no vería el elemento optimista que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la consciencia frías: elemento optimista que, una vez infiltrado en la tragedia, tiene que re cubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación - hasta el salto mortal al espectáculo burgués”³¹.

²⁹ Salmerón, Fernando (2013). “Wagner y la filosofía”, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*. II Época, 7, p. 131.

³⁰ Salmerón (2013). “Wagner y...”, p. 130.

³¹ Nietzsche (2000). *El Nacimiento...* pp. 127-128.

Las críticas socio-políticas y estéticas, serán ampliamente citadas por compositores y teóricos posteriores, generando un progresivo cuestionamiento, y en definitiva una renovación del género operático durante el siglo XX. En ese contexto, el problema del cuerpo en el espacio de la “realidad ficticia” del escenario, será una cuestión central.

Crisis de la representación estética

Uno de los primeros teóricos en llamar la atención sobre el fenómeno de la ópera en el siglo XX fue Theodor W. Adorno. Según él, la crisis que ésta sufre tiene dos causas principales: por una parte la irrupción del cine sonoro, que al rivalizar con la ópera en términos de popularidad, propicia un cuestionamiento a los códigos de imitación de la realidad que implica su formato tradicional (“la gente no se expresa cantando en la vida real”); segundo, la relación del género del teatro lírico y su institucionalidad con la clase social burguesa, blanco de las críticas de gran parte de la intelectualidad de la primera mitad del siglo XX. Estas dos razones tienen en el fondo un principio común: el escepticismo tanto de creadores como de auditores, marcados por el fin de las utopías del progreso técnico, por las crisis socio-políticas recientes y que han pasado por el trauma de dos guerras mundiales, hacia un género anclado en códigos de representación y estructuras sociales del pasado, y que vehicula por lo tanto una ideología con la cuál ya no se identifican:

“[Los compositores] se avergüenzan del *pathos*, que se basa en una dignidad de la subjetividad a la que ya nadie tiene derecho, en un mundo de total impotencia subjetiva; son escépticos hacia lo grandioso, hacia la gran ópera, habitada sobretudo por lo ideológico, son escépticos hacia la embriaguez de poder; *desprecian todo lo que representa, en una sociedad deforme y sin imagen, que ya no tiene nada que representar*”³².

La crisis de la ópera es, en ese sentido, una manifestación más de la “crisis de la representación” (tanto en sentido político como estético), fenómeno que se traduce en un escepticismo cada vez más radical hacia las ideologías, hacia el discurso político y social optimista, hacia la ilusión del progreso técnico, y cuyos antecedentes filosóficos se remontan tal vez a los primeros efectos de la industrialización de fines del siglo XVIII.

El individuo socialmente nihilista, definido por Turguénev como aquél que “no se inclina ante ninguna autoridad, que no acepta ningún principio como artículo de fe”, no tarda en traspasar su escepticismo a los géneros de

³² Adorno, Theodor (1985). “Ópera”, Philippe Albéra (editor), Ginebra, *Revista Contrechamps*, 4, p. 7. Publicado originalmente como: “Oper”, en *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt, 1962.

representación de una realidad que, ante la falta de perspectivas de un futuro mejor, asume como “sin sentido”.

En ese contexto tienen sin duda gran importancia las teorías sobre la semiótica de Ferdinand de Saussure, que ponen de manifiesto la separación entre signo y significado, dicho de otro modo, entre representación y realidad, abriendo una brecha que contribuye en gran medida a que los códigos del arte se perciban aún más como artificios. La crisis de los sistemas semióticos es por lo tanto crisis de la función simbólica del arte. Así, no es casualidad que Hugo Von Hofmannsthal, libretista de uno de los últimos grandes exponentes de la ópera tradicional como Richard Strauss, sea uno de los primeros en hablar de la incapacidad del arte para expresar la realidad. En su imaginaria *Carta de Lord Chandos*, de la que se infiere que el lenguaje, y por extensión el arte, nunca podrán sustituir lo vivido. Lo real se torna entonces silencio, pues el lenguaje no puede expresar la sinfonía profunda de lo viviente: “Todo se me desintegraba en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto”³³.

En esa breve frase, Hofmannsthal define un aspecto fundamental de la crisis de la representación estética: la imposibilidad de “sistematizar” la realidad. Si lo real no se deja ya aprehender de forma unívoca, la representación de la realidad (el arte) no puede pretender a constituirse más que como una continuidad de fragmentos necesariamente inconexos sin relación con un sentido profundo, con un único concepto, pues éste no existe.

Aparece de esa manera de forma radical la falta de *sentido* (palabra a tomar tanto en su acepción psicológica como cinética) que implica todo proyecto artístico. Por esa razón, la crisis de la representación impacta con fuerza en lo escénico percibido como espacio de imitación de lo real: si representar la realidad es imposible, ¿de qué sirve la ilusión que constituye la narración en la representación escénica? De ahí surgirán los profundos cuestionamientos a la idea de “narración” subjetiva implícita en el arte de la representación operática, y por extensión a la idea misma de linealidad, es decir, de sentido *teleológicamente* dirigido del tiempo.

La crisis de la narración lineal, manifestación en el arte del fin de la idea de coherencia histórica, será también la crisis del cuerpo como soporte de una dimensión espacio-temporal racional, y, por extensión, todo el espacio escénico y el soporte visual de la obra se verán cuestionados.

³³ Von Hofmannsthal, Hugo (2005). *The Lord Chandos Letter and other writings*. New York: NYRB, p. 122. (Traducción Propia)

Mientras la ópera *verista*, anclada en la antigua tradición, sigue buscando acercarse lo más posible a la realidad, otros compositores ya no creen en la posibilidad de aprehenderla, cuestionando de esa manera la noción misma de lo real. Sin duda son importantes en ese sentido las teorías del inconsciente freudiano, pues generan un cuestionamiento acerca de la identidad subjetiva, y por lo tanto parecen alejar aún más la posibilidad de aprehender racionalmente la “realidad social”, poniendo de manifiesto la ideología que en ella subyace.

Así, por ejemplo, *Wozzeck*³⁴ (1922), tal vez la primera ópera moderna a la vez que la última ópera en el sentido tradicional del término, aborda el tema de la locura y el asesinato ya no desde la perspectiva del drama pasional, sino desde la alienación del individuo por el aparato social, dejando abierta la reflexión acerca de una alienación subconsciente no solamente en el individuo patológico, sino en toda la sociedad. En definitiva la gran pregunta estética que se abre con la idea del subconsciente es aquella acerca de la percepción de lo real: ¿cómo puede existir un arte unívoco y coherente si ni siquiera la realidad (y nuestra limitada percepción de ella) puede aspirar a serlo?

La ópera se desintegra

En medio de este escepticismo imperante, a mediados del siglo XX la ópera comienza a ser reemplazada por otros géneros de música escénica, como el ballet y la pantomima, que permiten un alejamiento de los códigos clásico-románticos de la ficción. En ese sentido es interesante, al considerar *La historia del Soldado*³⁵ de Igor Stravinsky observar el uso de la palabra “historia”, en reemplazo de “drama” o “intriga” lo que constituye un alejamiento con relación a la visión romántica de la subjetividad en la representación.

Los hechos son presentados al auditor/espectador con distancia, como desde el exterior. La música ya no es expresión de los “afectos” o el soporte sonoro del sentimiento expresado, repertoriado, del personaje. A la vez, los cantantes-actores son reemplazados por el recitante, anulando la manifestación corporal de la subjetividad, así como el artificio escénico, espacio de la ficción-real. En ese contexto se comprende también el interés por compositores y escenógrafos de mediados del siglo XX por los espectáculos de marionetas, muy populares en Italia (país operático por excelencia), pues permiten liberarse del espacio escénico y del cuerpo del cantante-actor como representación de lo real³⁶.

La equivalencia codificada entre escena y realidad en la ópera se verá más adelante también cuestionada por la masificación de la radio, y aún más por la

³⁴ Berg, Alban (1955). *Wozzeck*. Oper op. 7. Viena: Universal Edition.

³⁵ Stravinsky, Igor (1924). *L'Histoire du Soldat*. Viena: Wiener Philharmonischer Verlag.

³⁶ Por ejemplo la compañía *Opera dei Burattini* fundada en 1947 por Maria Signorelli.

experimentación que permite el tratamiento de la cinta sonora, cada vez más importante en Europa desde la música concreta de Pierre Schaeffer. En Italia, compositores como Luciano Berio y Bruno Maderna, dos grandes exponentes del teatro musical de vanguardia, experimentan las posibilidades de este nuevo medio desde los años 1950 con obras hechas en el estudio Radiofónico de Milán, como *Thema Omaggio a Joyce*³⁷ (1958) y *Visage*³⁸ (1961).

Incluso, la primera obra importante de dramaturgia musical de Maderna es una “ópera radiofónica”, destinada solamente a la reproducción en la radio (es decir no está pensada para ser escenificada) llamada *Don Perlimplin*³⁹ (1961).

La ópera radiofónica constituye no solamente la posibilidad de liberarse del espacio institucional, social y burgués de la antigua sala de ópera, sino también de abrirse a la idea de la voz separada del cuerpo, y por extensión a la idea del cuerpo separado de la realidad espacio-temporal.

Sin duda, gran importancia tiene en ese contexto la obra radiofónica *Para terminar con el juicio de Dios*⁴⁰ (1947) de Antonin Artaud, pues en ella la voz separada del cuerpo se convierte en la voz de lo irracional, portador de una esencia que la razón no logra ver (de ahí la idea de la locura). Por eso, Artaud, marcado por las teorías freudianas y por el teatro balinés, busca en otras obras, acceder a la expresión del inconsciente (revelador de la verdad bajo la apariencia) alejándose de la palabra articuladora y creadora de la realidad (o de la ilusión de lo real).

Desaparición del cuerpo y desintegración de la palabra son fenómenos relacionados. No hay soporte espacial que identifique al sonido vocal, no hay por lo tanto, necesariamente relación entre signo y significado (pues los sonidos vocales surgen de una fuente no subordinada a una dimensión física). Así, gracias a la radio surge la posibilidad de experimentar con el sonido vocal como palabra, como puro sonido, o como expresión onomatopéyica, niveles entre los cuáles obras vocales posteriores como la *Sequenza III*⁴¹ de Berio circulan permanentemente.

A partir de ahí surge una nueva vocalidad centrada en inflexiones vocales y sonidos alejados del canto lírico (tradicional del género operático) que

³⁷ Berio, Luciano (1958). **Thema (Omaggio a Joyce)**. Electroacoustic elaboration of Cathy Berberian's voice on tape <http://www.lucianoberio.org/node/1503?948448529=1> Consultada el 21 de abril del 2020.

³⁸ Berio, Luciano (1961). **Visage**, For electronic sounds and Cathy Berberian's voice on tape. <http://www.lucianoberio.org/node/1505?2019623839=1> Consultada el 21 de abril del 2020.

³⁹ Maderna, Bruno (1996). **Don Perlimplin**. Stradivarius. Milano Dischi s.r.l.

⁴⁰ Artaud, Antonin (1975). **Para terminar con el juicio de Dios**. Buenos Aires: Caldén, pp. 18-21.

⁴¹ Berio, Luciano (1966). **Sequenza III** Para voz femenina <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1> Consultada el 21 de abril del 2020.

no tardarán en hacer el camino de vuelta a la escena, introduciendo en ella una dimensión incorpórea de la voz que será sinónimo de una expresión no semántica dentro del libreto operático. El espacio de la escena deja por lo tanto, gracias a la experimentación radiofónica, de ser portador de sentido, ya no puede pretender a la representación (es decir, imitación) de la realidad, y se presenta como un campo abierto a la experimentación visual que irán poco a poco llenando la danza y los nuevos medios visuales (luz, cine, proyección).

El cuerpo escénico como soporte espacio-temporal de la representación será reemplazado por su contrario: el cuerpo como apropiación no racional del espacio, el cuerpo-animal. A su vez, el escenario como espacio de la ficción, deja de estar limitado por la lógica espacio-temporal de la percepción. Los sonidos electrónicos y posteriormente la proyección en video, hacen del espacio escénico un "lugar infinito" en el que el cuerpo sensible, finalmente la única vinculación con "lo real" de la que podemos confiar, puede "expresarse" sin limitaciones.

Por otra parte, la pérdida del espacio-realidad y de la relación voz-palabra irá de la mano con el progresivo abandono, por parte de la mayoría de los creadores desde los años 1960, del libreto narrativo tradicional, dando paso a lo que podríamos llamar un "libreto referencia" que no busca la linealidad discursiva hecha a imagen y semejanza de la percepción racional del devenir temporal, sino una expresión "sin tiempo" o de temporalidades superpuestas abandonando la posibilidad de una sistematización de la realidad y adhiriendo, por el contrario, a la idea de una realidad hecha de la suma infinita de fragmentos y sensaciones.

Como hemos dicho, la narración lineal es percibida por una parte como expresión de la ideología optimista del progreso histórico y por otra, como expresión de un arte burgués que se complace frívolamente en la ficción y la subjetividad. Así, la idea de romper con la linealidad temporal del libreto constituye una voluntad de distanciamiento, una desconfianza ante el artificio, un escepticismo generalizado.

Gana fuerza entonces en la ópera la idea del libreto intertextual como una herramienta que permita generar un discurso atemporal, heterogéneo y abierto en sus posibilidades interpretativas⁴². El libreto se configura como un entramado de textos cruzados y superpuestos, a imagen de una realidad que se diluye permanentemente en fragmentos. A propósito de *Intolleranza 1960* (1961) de Luigi Nono, el musicólogo Jürg Stenzl afirma:

⁴² Esta idea acusa sin duda la influencia de la noción de "deconstrucción" de Jacques Derrida, que aleja aún más al libreto de una lectura unívoca, así como la realidad ya tampoco logra ser aprehendida como única y unívoca.

“Esta red textual no cuenta en primer lugar una historia, sino que vuelve inteligible, bajo la forma de una focalización de momentos aislados, el nacimiento de una consciencia actual, activa y social”⁴³.

El interés por la intertextualidad constituye en sí ya un distanciamiento en sentido brechtiano⁴⁴ (pues la obra no presenta nunca una ficción en la cuál “dejarse atrapar”). Así, el compositor busca interpelar directamente al auditor para llevarlo a interrogarse sobre su propia realidad.

En una conferencia dada el 27 de noviembre de 1962 en Venecia, el propio compositor expresa su opinión acerca de los fundamentos estéticos de la ópera tradicional:

- “1) Separación fijada y diferenciada por dos planos, entre público y escena, como en una iglesia entre fieles que asisten y oficiante que celebra;
- 2) Las dos dimensiones de la ópera, visual y sonora, realizadas en una relación simplista según la que “veo lo que escucho y escucho lo que veo”;
- 3) El elemento escénico-visual, forma-luz-color, que tiene una función puramente de ilustración de la situación cantada;
- 4) La relación entre canto y orquesta se desarrolla de manera unívoca como en una película entre hablado y banda sonora, que representa, tal vez hoy en día, la versión industrializada de la ópera tradicional;
- 5) Perspectiva centrada sobre un centro focal único tanto en el plano visual que en el plano sonoro; en consecuencia : toda posibilidad de utilizar la relación espacio-tiempo se encuentra bloqueada”⁴⁵.

Luego, Nono atribuye la creación del formato ópera a la herencia de un ritual antiguo sobre el que se calcó, en un determinado momento, la visión estática del catolicismo, de la cuál él buscará alejarse. Es interesante destacar que las cinco críticas de Nono al modelo tradicional de la ópera tienen relación con el espacio de la representación que constituye el escenario y que constituye el espacio de la ficción. En ese sentido, las características de renovación de las que hemos hablado tienen muchas veces como función principal el distanciarse o eliminar el espacio rígido de la representación.

El “libreto-referencia” no lineal (“no espacial” y atemporal), la transformación del espacio escénico en un lugar sin límites físicos que permite la difusión por parlante y la eliminación de la relación cuerpo-subjetividad del personaje, serán

⁴³ Stenzl, Jürg (1985). “La Dramaturgie musicale de Luigi Nono”, Philippe Albéra (editor), Ginebra, *Revista Contrechamps*, 4, p. 70. (Traducción Propia)

⁴⁴ Brecht, Bertolt (2004). *Escritos sobre Teatro*. Barcelona: Alba Editorial, p. 21.

⁴⁵ Nono Luigi (1985). “Possibilité et nécessité d’un nouveau théâtre musical”, Philippe Albéra (editor), Ginebra, *Revista Contrechamps*, 4, p. 224.

por lo tanto los medios a través de los cuáles el compositor buscará alejarse de la idea de la ficción operática, entendida como representación de una historia, para buscar crear una obra que lleve al auditor a una reflexión acerca de su propia realidad.

La voluntad de hablar directamente al auditor, poniendo en evidencia la relación en la ópera tradicional de la ficción con una visión ideologizada del mundo, es, como se puede apreciar en obras como *Intolleranza 1960*⁴⁶ de Luigi Nono una de las características centrales del teatro musical de vanguardia. En la obra *Passaggio*⁴⁷ de Luciano Berio (que el compositor define como una “anti-ópera”) la separación entre realidad y escena está puesta en evidencia (y en crisis) en la espacialización de la obra: un coro debe sentarse entre el público y jugar el rol del auditor promedio (por definición reaccionario), saliendo así del espacio de la ficción (la escena) e invadiendo el espacio de la realidad.

Así, la separación rígida entre espacio de representación y público, que denuncia Nono en la ópera tradicional, se ve en la obra de Berio anulada. Se abre, en su reemplazo, un espacio común donde no hay posibilidad de delimitar la ficción, ni abandonar la propia consciencia. La desaparición del espacio de la ficción significa que la obra se aleja de la visión romántico-burguesa del teatro musical, como imitación de la realidad subjetiva y busca posicionarse como un elemento creador de consciencia ante el sinsentido del sistema social.

La idea del arte como herramienta de crítica social se instala en el teatro musical de vanguardia. La ópera tradicional es, en cuanto expresión artística por esencia de la burguesía y símbolo del sistema económico imperante, un blanco fácil para los intelectuales que buscan no solamente alejarse de ella, sino denunciar, cuestionar y hacer estallar sus códigos, pues ven en ellos el artificio artístico vacío por excelencia de la sociedad capitalista. La imitación sin sentido de una realidad sin sentido.

Por otra parte, respecto de la ya mencionada *Intolleranza*, Nono expresa explícitamente que se trata no de una ópera en sentido tradicional, sino de una “acción escénica”. Esa visión del teatro musical como “acción”, tiene sin duda una fuerte conexión la experiencia moderna de otras artes como por ejemplo la idea de “*action painting*” de Pollock que refleja la voluntad de abandonar el “plan narrativo” previamente articulado que ofrece un libreto tradicional. El arte se convierte en acción, la tela del pintor es la escena donde se lleva a cabo el drama en un eterno tiempo presente, que ya no confía en la visión lineal y optimista del progreso (o utilizando un término musical, del desarrollo).

⁴⁶ Carrizo, Víctor Pablo (2012). “Luigi Nono el caminante dialéctico”, Neuma, Año 5, Volumen 2, p. 44.

⁴⁷ Eco, Umberto (1966). “Introduzione a Passaggio”, *Autori Vari*. (1995) Luciano Berio, Torino: Ed. EDT, p. 66.

La idea de *work in progress*, de artistas como John Cage, que los compositores europeos descubren desde la década de 1950 en Darmstadt, tiene sin duda que ver con esa voluntad de experimentación. Ya no es posible dar un sentido único a la obra de arte, así como no es posible aceptar una equivalencia entre significado y significante. Es así toda una ideología del devenir temporal el que entra en crisis, pues se trata de la anulación de la idea misma de “discurso musical”, el mundo sonoro es vivido en su percepción inmediata, liberado de cualquier intento de sistematización de las relaciones entre las partes (como ya profetizaba Hofmannsthal, las partes se dividen en más partes, atomizadas, sin conexión con un único concepto).

La escena deja de ser el lugar de la expresión lógica del devenir temporal, de la imitación de la Historia y se vuelve lugar de experimentación, de vivencia; el libreto deja de describir una secuencia temporal lineal y se abre al movimiento libre detrás del orden. Sin duda, la idea de *performance*, ya de gran importancia en la danza y en el teatro, penetra en la música a través de los compositores estadounidenses, como una manera diferente de entender la temporalidad de la obra. En ese sentido, la nueva ópera se acerca a la performance en cuanto acción, y de esa manera renueva su vínculo con la etimología de la palabra “dramaturgia”.

Ópera y dramaturgia en la actualidad

En el contexto de la crisis de la narración, vale la pena preguntarse por el significado de la palabra dramaturgia. Efectivamente, ¿qué se entiende hoy por dramaturgia si, como hemos dicho, la modernidad ha puesto en evidencia el problema de lo narrable de la realidad?

La palabra “dramaturgia” viene del griego “drama”, que etimológicamente significa “hacer” o “actuar”⁴⁸. La dramaturgia es por lo tanto una acción, y toda acción requiere de un determinado tiempo y de un espacio (es decir de un movimiento). Aristóteles en su Poética afirma: “la tragedia [es] imitación de una acción esforzada y completa hecha por personajes en acción y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación”⁴⁹.

Así, según Aristóteles, la representación es ante todo acción (pues no un “relato”) y debe llevarse a cabo según un orden específico. En este orden, el desenlace constituye la restitución de un orden moral. El espectador, al ver las pasiones humanas así representadas se purifica de ellas a través de la catarsis. Pero, en el contexto actual marcado, como hemos dicho, por el fin de

⁴⁸ Roca Monlau (2013). *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Forgotten Books, p. 254.

⁴⁹ Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos, 19b, pp. 24-26.

las ideologías comunitarias y el individualismo; ¿Puede hablarse de un orden moral a restituir? ¿Puede hablarse de un sentido a restituir después de la guerra en Siria? ¿Puede valorarse la vida en términos de justicia moral, si pensamos en la marginalidad y la precariedad infantil en Chile? ¿Puede darse un sentido a la desaparición de cuarenta estudiantes en México sin que hasta el día de hoy, haya una explicación o un culpable? Difícilmente. Por lo tanto, si no podemos hablar de un orden moral a restituir, tampoco puede utilizarse la palabra “dramaturgia” en el sentido en que la entiende Aristóteles, pues como hemos dicho, la dramaturgia es imitación de la realidad con un fin catártico.

El dramaturgo chileno Mauricio Barría define la dramaturgia de manera amplia como “querer hacer algo con alguien o con el mundo en un presente”⁵⁰. En la misma línea se encuentra el pensamiento de Eugène Ionesco:

“No escribo teatro para contar historias. El teatro no puede ser épico..., porque es dramático. Para mí, la obra teatral no consiste en la descripción del desarrollo de un tema, esto sería novela o cine. Una obra teatral es una estructura formada por una serie de estados de conciencia, o situaciones que se van intensificando, haciéndose más y más densas, para des-entrelazarse de nuevo, o concluir con un intrincamiento aún más insoportable”⁵¹.

En esta visión de la dramaturgia el elemento central ya no es el lenguaje como portador de un sentido, sino el paso del tiempo. La dramaturgia es un arte de construir, a través de las duraciones (el ritmo) un tiempo que refleje un devenir de la conciencia. Si para Aristóteles ese paso del tiempo constituye un orden lógico, para Ionesco constituye “un esquema formado por elementos de intensificación, aceleración, acumulación, proliferación” que producen un aumento o una disminución de la tensión psicológica.

Es en ese ritmo que sonido, palabra e imagen se entrelazan en la dramaturgia musical creando la representación simbólica a través de “un flujo energético de intensidades”. En la siguiente definición de Mauricio Barría, lo dramático se entiende como la expresión, en una acción, de la imposibilidad de la que habla Hoffmannsthal de narrar plenamente el mundo.

La acción sería en ese sentido más poderosa que la palabra, pues en ella la expresión sensorial es más profunda que la expresión semántica al momento de buscar representar (“imitar” en palabras de Aristóteles) la realidad. Así, aparece la idea del arte como una relación basada en el emocionar, conversación que en su permanente ir y venir re-presenta y re-define lo humano así como lo real:

⁵⁰ Barría, Mauricio (2010). “Dramaturgia y Sonido. El texto dramático desde la catástrofe del relato”, **[Pensar el/ trabajar con/] sonido en espacios intermedios**. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales. p. 53.

⁵¹ Esslin, Martin (1966). **El teatro del absurdo**. Barcelona. Seix Barral. p. 149.

“La palabra teatral implica desde ya una des-adequación, un desajuste con el mundo: una diferencia que pone en evidencia, no solo el presente estado de una representación (ideología), sino su incapacidad para nombrar plenamente el mundo, por ello no habría que hablar más de texto sino de escritura dramática como una diferencia en la que se abriría lugar lo dramático. Entendido así, la categoría de lo dramático tendría primeramente, una dimensión puramente sensorial, y en segundo lugar semántica. Entendido así dramático sería una secuencia de acciones sensoriales en función de una progresión de intensidades, determinadas por un cierto diagrama o esquema de tiempo (...)”⁵².

Además de ser muy cercana a la idea de “flujo de intensidades” de Ionesco, la idea de Barría hace eco también de aquella de Wagner, según la cuál el drama busca dar cuenta de lo inefable, lo “absoluto”, que es también lo indecible que se expresa en la música según la idea romántica. La diferencia que expone la “incapacidad de nombrar plenamente el mundo” según Barría.

Sin embargo, la definición de Barría está desprovista de cualquier consideración trascendente. No hay, como en la idea de Wagner, una posibilidad (ni siquiera un intento) de redención o de elevación a la categoría de lo universal. En la definición de Barría prevalece, en cambio, el aspecto contingente de la acción dramática: algo que se hace en un presente, en un contexto definido y determinado.

En ambas sobrevive, sin embargo, el sentido original (el mismo que para Aristóteles) de la dramaturgia como una acción que en su grado más elevado imita y define la realidad.

Una visión interesante de lo que define al acontecimiento dramático entrega Kurt Weill. Para Weill, en cualquier forma de dramaturgia musical, la música no debe someterse al libreto para simplemente ilustrar lo que éste describe, sino ser el fundamento mismo de la forma del drama, a través del devenir musical. Así se construye una “espectacularización” de una situación común a todos los seres humanos, que es el fundamento mismo de la representación:

“Finalmente, lo que nos motiva en el teatro es del mismo orden que aquello que nos conmueve en todas las artes: el acontecimiento intenso – la expresión pura de un sentimiento – la humanidad. Cuando lo que sentimos todos se expresa de una forma espectacular y con una elocuencia penetrante, aquello produce siempre inmediatamente un efecto dramático, ya sea en los recitativos de la Pasión Según San Mateo, en el aria del calabozo de Florestán o en el dúo final entre Carmen y Don José (...). La

⁵² Barría (2010). “Dramaturgia y...”, pp. 61-62.

claridad cristalina y la tensión interior de la dicción musical solo pueden fundarse sobre la transparencia de nuestros contenidos afectivos; y ya que nuestra música puede nuevamente recibir los elementos característicos de la ópera, la claridad de la acentuación, la concisión de la dinámica, el movimiento del idioma de las melodías, la ópera puede volver a ser para nosotros el medio máspreciado para acoger todas las formas y todos los géneros de la música”⁵³.

Vuelve, en la visión de Weill, la idea de la ópera como forma privilegiada para “acoger” en ella la totalidad de las formas y los géneros musicales con el fin de “conmover” mediante la materialización “espectacular” de un sentimiento común a todos los seres humanos. La visión de Weill comparte con Barria e Ionesco la idea del “sentir” como un grado superior de percepción a la hora de definir lo humano ante lo cual la palabra y la razón serían básicamente incompletas.

También subyace en la idea del “acontecimiento intenso” de Weill la idea de “catarsis” de la que habla Aristóteles. También nos parece pertinente mencionar en este contexto la idea del Nuevo Teatro Musical (Neues Musiktheater) de Mauricio Kagel. En entrevista con el compositor chileno Pablo Aranda, Kagel entrega la siguiente definición:

“*Neues Musiktheater* se ocupa de todo aquello que no sea ópera. Ésta es una definición muy general, pero nos ayuda a circunscribir en negativo un género específico. Cuando digo “ópera no” abro las puertas para formas como el cine, las piezas radiofónicas, el teatro instrumental, la proyección de diapositivas, y muchos otros elementos auditivos y visuales, incluyendo todo lo que no sea ópera en el sentido estrictamente narrativo y musical del término. Por otra parte el Nuevo Teatro Musical, así como yo lo entiendo, no está referido de una manera general a la *Literaturoper*, es decir, ópera basada sobre textos literarios, u ópera con un argumento determinado donde se cuenta una acción de manera más o menos lógica. Pienso que es un error definir el Nuevo Teatro Musical con límites estrechos porque esto iría en contra de lo que debe ser: un campo abierto, donde se puedan incluir a voluntad elementos nuevos e inéditos”⁵⁴.

La definición de Kagel se aleja por lo tanto voluntariamente de la idea de la ópera renegando de sus códigos, y se abre a una visión experimental que busca poner en relación sonido, imagen y palabra de forma libre. La definición de Kagel carece por otra parte del rigor conceptual de las definiciones de Mauricio

⁵³ Huynh, Pascal (1993). *Kurt Weill, de Berlín a Broadway*. Paris, Editions Plume, pp. 161-162. (Traducción Propia)

⁵⁴ Aranda, Pablo (1996). “Conversando con Mauricio Kagel”, *Revista Musical Chilena*, 50, (185), pp. 60-66. <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13836> Consultada el 21 de abril del 2020.

Barría o de Eugène Ionesco, sin embargo, alude a la misma idea, separación entre la idea de la representación y la narración y visión de lo dramático como una acción.

Kagel, sin embargo, va más allá en el idea de abrir la dramaturgia a expresiones en formato fijo, como el cine y la radiofonía. En ese sentido lo dramático ya no sería “hacer algo con alguien en un tiempo presente”, sino expresión de un determinado tiempo psicológico que puede ser un tiempo abstracto. El Nuevo Teatro Musical se aleja por lo tanto de la idea de performance de las otras definiciones de lo teatral.

La dramaturgia musical reciente en Chile

La dramaturgia musical goza actualmente en Chile de buena salud. Sin embargo, se puede decir que de las últimas producciones destacadas, pocas han optado por una propuesta de vanguardia o experimental que adhiera sin ambages a la definición de Mauricio Barría de la dramaturgia. En ese sentido, es posible que el peso del género “ópera” con sus códigos y, sobre todo, su público objetivo, siga siendo determinante para la propuesta creativa de un compositor.

También en esa línea podemos decir que el fenómeno de la dramaturgia musical en Chile demuestra un dinamismo que no tienen otros géneros de la música contemporánea, pues, justamente debido a su flexibilidad, las obras recientes de este género han sabido ganar espacios pocas veces abiertos para los circuitos de la música académica (como el mismo Teatro Municipal).

No por eso, sin embargo, la dramaturgia musical local ha renunciado a una identidad ni a una calidad, situándose, al contrario, como un medio de expresión muy adecuado para los compositores chilenos. Es ahí donde se puede cuestionar la noción de modernidad que muchas veces aparece como exigencia del arte actual, pues si el arte es contingencia, también significa que la experiencia dramática tiene que ser coherente con el público al cual ha de enfrentarse. Así, una obra híbrida, cuyo libreto sea comprensible para el público (volvemos a encontrarnos con la idea de inteligibilidad de Wagner) y cuya música sepa mezclar distintos lenguajes, aludiendo al acervo cultural del público en su contexto, aparece como más pertinente, e incluso más “moderna” que una obra que busque adherir a una moda determinada por los lenguajes experimentales de la dramaturgia europea.

La dramaturgia musical ha sido en ese sentido más reaccionaria, o si se quiere, más moderna, pues ha sabido adaptarse de mejor manera a un público masivo que otros medios de expresión como por ejemplo el teatro académico. Sin embargo, la diferencia entre la obra reaccionaria (que adhiere por tradición a un lenguaje del pasado) y la obra moderna, es precisamente que la modernidad es consciente de su relación con las tradiciones a las que hace referencia, y no

toma los códigos del género como “pies forzados”, sino, al contrario, como elementos que permiten una comunicación directa con el auditor.

Es ahí donde la obra de arte es “jugar a ser” en sentido sartriano, concepto sin duda relacionado con la hibridación en el arte. Para Sartre, ser en el mundo es:

“Una “representación” para los otros y para mí mismo, lo que significa que no puedo serlo sino en representación. Pero, precisamente, si me lo represento, no lo soy; estoy separado de él como el objeto del sujeto, separado por nada, pero este nada me aísla de él, yo no puedo serlo, no puedo sino jugar a serlo, es decir, imaginarme que lo soy”⁵⁵.

La dramaturgia musical moderna local parece ser consciente de no poder ser “realmente” ópera y juega por lo tanto a serlo, (así como Los Prisioneros “juegan” a ser banda de rock tomando distancia de ellos mismos), construyendo obras que juegan con los códigos del género, y hacen de ese juego una explicitación de su carácter híbrido.

Un ejemplo entre muchos otros es la obra *Maquiavelo Encadenado* de Miguel Farías y libreto de Alberto Mayol⁵⁶ (obra estrenada en el GAM el 2016), donde el personaje de Angela Merkel, en medio de un recitar propio del lenguaje musical actual, irrumpe de manera sorpresiva en una especie de aria de coloratura barroca. Así, en la intertextualidad genérica explícita, la obra toma distancia de sí misma, se acerca a la vez que se aleja de los códigos del género al cuál hace referencia, y se constituye como un medio adecuado para la expresión de una determinada modernidad en un contexto dado.

Sin duda este tipo de propuestas artísticas van mucho más allá que aquellas destinadas a un público estrictamente académico: la relación directa con el público que determinó el lenguaje de la dramaturgia musical en sus orígenes, es aún determinante para las obras actuales.

La propuesta de Mauricio Barría aparece en ese sentido muy pertinente para definir la experiencia de la dramaturgia en la modernidad, pero no así para definir la modernidad de la dramaturgia actual en Chile. Al contrario, la definición de Barría sería más bien dejar de lado, bajo la etiqueta de lo “reaccionario”, algo que es todo lo contrario. El lenguaje de la dramaturgia musical local es así más moderno que el lenguaje de la dramaturgia de vanguardia según lo expresado por Barría, pues expresa conscientemente una contingencia, y es en

⁵⁵ Sartre, Jean Paul (1998). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, p. 91.

⁵⁶ Farías, Miguel (2016). *Maquiavelo Encadenado*. Edición provada a cargo del compositor. https://issuu.com/cisec/docs/opera_maquiavelo Consultada el 28 de abril del 2020.

esa expresión que se hace explícita la auto-consciencia del creador, es decir su consciencia de su lugar en el mundo, de su contexto, de sus influencias y sus conexiones con el pasado.

Evidentemente, no es lo mismo componer una ópera en Chile en el siglo XXI que en Alemania en 1990. No es el mismo público, ni el mismo contexto cultural. No puede ser lo mismo (no puede aspirar a lo mismo) una ópera que se representa con las posibilidades técnicas locales de Chile a una que se presenta en un teatro preparado y pensado específicamente para eso. No es lo mismo una ópera montada en un gimnasio en Osorno, que una ópera en una sala de Berlín o París.

No podemos caer en la ingenuidad, o el arribismo de considerar una expresión superior a la otra por las condiciones externas a ella, pues es nuestro deber como creadores considerar la obra en su totalidad, según sus propios medios y según su propio contexto, al cual la obra ha de adaptarse necesariamente, pues como hemos dicho, no hay arte sin contingencia.

A modo de conclusión

Al comenzar a analizar las razones del desmembramiento de la ópera en el siglo XX, hemos señalado como un aspecto fundamental el escepticismo tanto político como estético. Escepticismo frente a la realidad (idea del conocimiento confuso, crisis de las utopías sociales y la idea de progreso, teorías del subconsciente) y escepticismo frente a la representación (el silencio de Hofmannsthal y la idea del corte semiótico). En la ópera, los antiguos códigos de representación son vistos no solamente como una ficción vacía, sino como la expresión del vacío mismo de la realidad que buscan representar. La realidad imposible de reducir a un engranaje racional unívoco se manifiesta, como hemos visto, en la dislocación del modelo tradicional a través de elementos como la intertextualidad, la desaparición de la linealidad narrativa, la eliminación de la dimensión física del escenario, la reivindicación de la acción en el tiempo presente como elemento de conocimiento.

La voluntad de establecer un vínculo consciente con el auditor es primordial. Se trata, en definitiva, del distanciamiento brechtiano, llevado a un extremo tal que la ficción estalla en pedazos. Es central, en este aspecto, la cuestión del espacio de la representación y del cuerpo que lo ocupa como plataformas de la rígida separación entre realidad y ficción, así como de la visión lineal y "optimista" del tiempo que ofrece la representación operática.

El cuestionamiento a la ópera pasa por lo tanto en gran medida por un cuestionamiento de su relación espacio-realidad, y es hacia la dislocación de aquella rígida visión que están dirigidas la mayoría de las renovaciones que ha experimentado en los últimos cincuenta años la dramaturgia musical.

Permanece, a pesar de eso, una visión optimista de la obra de arte como plataforma de crítica social, como una manera de cuestionar la ideología (la manera de entender la realidad) imperante.

En ese contexto, la obra de arte sigue siendo percibida como una herramienta de comunicación social, herramienta dirigida al público de hoy, esencialmente diferente del público de la ópera tradicional, lo que bastaría para justificar la entrada masiva, en los últimos años, de los nuevos medios, tanto sonoros como visuales, familiares a las nuevas audiencias, a los escenarios de ópera. A la vez, esa masificación de los nuevos medios significa, como hemos visto en el caso de la radio, un cambio significativo en el soporte estético de la obra, que se ve radicalmente modificado ante las nuevas posibilidades expresivas.

En Chile, a pesar de la dificultad que ha tenido el género para penetrar transversalmente en la sociedad, lo que lo aleja enormemente de la posibilidad de generar un cuestionamiento o una crítica social, los compositores siguen interesándose por la ópera como soporte de su expresión. Si bien socialmente la ópera sigue siendo un género elitista, y para peor, anclado en una visión de la ópera tradicional europea, desde el punto de vista de la creación musical no son pocas las experiencias exitosas que ha tenido en los últimos años, éxito que nos permite pensar en la existencia de una verdadera cultura operática nacional.

En ese sentido sería interesante, en un trabajo posterior, focalizarse en la dramaturgia musical chilena, estudiando sus distintas tendencias y características, viendo de qué manera se relacionan con nuestra identidad nacional desde el punto de vista estético, y cómo se adaptan para sobrevivir dentro de precaria realidad económica y los escasos financiamientos estatales para este tipo de expresiones. Terminado este trabajo queda abierta la pregunta de la relación entre la dramaturgia musical local y la crítica social que tiene la dramaturgia musical europea desde la segunda mitad del siglo XX.

Efectivamente, si la crisis de la representación estética está relacionada con la crisis de la representación política-social, es porque la obra de arte que emana de un contexto social como herramienta de cuestionamiento, no puede pensarse para ser presentada ante un público abstracto, atemporal y universal, sino, al contrario, para uno concreto, contemporáneo y local. Considerando esos tres factores de la comunicación artística, es fácil predecir la baja probabilidad que tiene un modelo creado en Europa hace siglos, de lograr un vínculo profundo con el auditor chileno de hoy. Por esa razón vemos con mucho entusiasmo el surgimiento de obras de dramaturgia musical chilenas que se hacen cargo de la relación con el auditor y con el contexto en que el arte ha de desenvolverse, problematizando temáticas locales que llevan a propuestas estéticas únicas en su carácter híbrido.

Dramaturgia musical de compositores chilenos desde el año 2000 en adelante

| Compositor | Nombre de la Obra | Género | Año | Estreno |
|--------------------------|---|------------------------|------|---|
| Abalo, Juan Pablo | El participante | Operata audiovisual | 2010 | Sin información |
| Alcalde, Andrés | Y de pronto la tarde | Ópera de barrio | 2008 | Matta 365, Viña del Mar |
| Alcalde, Andrés | Sola | Ópera | 2013 | Matta 365, Viña del Mar |
| Alcalde, Andrés | Sosiega la noche | Ópera filopatafísica | 2016 | Matta 365, Viña del Mar |
| Alvarado, Boris | Bajo el signo de la cruz | Ópera de cámara | 2002 | Academia Estatal de Música de Cracovia |
| Alvarado, Boris | Magdala, el signo de la cruz | Ópera | 2008 | Teatro Municipal de Viña del Mar |
| Alvarado, Boris | Maipu Campana, alma de chilena | Dramaturgia musical | 2010 | Arzobispado de Santiago |
| Alvarado, Boris | Ópera del cuerpo | Teatro musical / Danza | 2015 | PUC de Valparaíso |
| Aranda, Pablo | El desvarío del apuntador | Ópera de cámara | 2018 | Estrenada parcialmente en GAM |
| Barrientos, Gustavo | Fresia y Caupolicán | Ópera de cámara | 2014 | Teatro de Purranque |
| Barrientos, Gustavo | Huenschur, are you sure | Ópera de cámara | 2012 | Teatro Diego Rivera, Puerto Montt |
| Barrientos, Gustavo | Shumpall | Ópera de cámara | 2019 | Corporación Cultural de Osorno |
| Barrientos, Gustavo | Sócrates y el oráculo de la escucha | Ópera de cámara | 2018 | Teatro Diego Rivera, Puerto Montt |
| Barrientos, Gustavo | Tirana | Ópera | 2016 | Teatro del Lago, Frutillar |
| Cáceres, Eduardo | Suyai, la esperanza también es un canto | Ópera | 2014 | Centro Nacional de la Música, Argentina |
| Cárdenas, Félix | Rojas, del silencio al relámpago | Ópera | 2011 | Inédita |
| Cori, Rolando | Vas conmigo? | Teatro musical | 2019 | Movimiento Schönstatt de Chile |
| De Larraechea, Sebastián | Mesas | Ópera de cámara | 2009 | Universidad de La Serena |
| Díaz, Mauricio | Arequipa | Ópera electrónica | 2001 | Teatro Oriente, Santiago |
| Díaz, Rafael | De Allende a Salvador | Ópera de cámara | 2016 | Festival Darwin Vargas |
| Domínguez, Fabricio | Jorge Matute Johns | Ópera | 2016 | Sin información |
| Eisner, Guillermo | La isla de los peces | Ópera de cámara | 2015 | GAM |
| Errázuriz, Sebastián | Anticantata | Ópera de cámara | 2014 | Universidad San Sebastián |
| Errázuriz, Sebastián | Gloria | Ópera de cámara | 2012 | GAM |
| Errázuriz, Sebastián | Papelucho en la Ópera | Ópera infantil | 2015 | Teatro Municipal de Santiago |

Representación en la Escena Operática
Representation in the Operatic Scene

| | | | | |
|-----------------------------|--------------------------|------------------------|------|-------------------------------------|
| Errázuriz, Sebastián et al. | Tragicomedia del Ande | Teatro musical | 2020 | GAM |
| Errázuriz, Sebastián | Viento Blanco | Ópera | 2008 | Teatro Municipal de Santiago |
| Farías, Miguel | El Cristo del Elqui | Ópera | 2018 | Teatro Municipal de Santiago |
| Farías, Miguel | Il s'est Trumpé | Ópera de bolsillo | 2018 | Ensemble 2e2m |
| Farías, Miguel | La seducción de Angela | Ópera de bolsillo | 2015 | Feria ChaACO, Estación Mapocho |
| Farías, Miguel | Maquiavelo encadenado | Ópera de cámara | 2016 | GAM |
| Farías, Miguel | Renca, París y liendres | Ópera | 2012 | Teatro de Carabineros, Santiago |
| Gatica, José Manuel | Queridos Compatriotas | Teatro musical | 2014 | GAM |
| Gatica, José Manuel | Ópera | Teatro musical | 2016 | Sala Agustín Ciré, Santiago |
| Goldschmidt, Francisco C. | Eloy | Teatro musical | 2017 | Kommas Ensemble (Alemania) |
| Gorigoitia, Ramón | Winnipeg | Drama musical escénico | 2011 | Ensemble Latinoamericano, Berlín |
| Herrera, Rodrigo | Alsino | Ópera de cámara | 2013 | Inédita |
| Herrera, Rodrigo | El Impostor | Ópera de cámara | 2008 | Inédita |
| Herrera, Rodrigo | Mensaje en-cantado | Ópera infantil | 2012 | Inédita |
| Jarpa, Voluspa | Ópera Emancipatoria | Ópera-instalación | 2019 | Bienal de Arte de Venecia |
| Núñez, Andrés | Retablo de sodomitas | Teatro musical | 2018 | Matucana 100 |
| Morales Ossio, Cristián | Lamentaciones | Teatro musical | 2014 | Campus Oriente PUC |
| Munizaga, Fernando | Réplicas | Teatro musical | 2018 | Centre Pompidou / IRCAM |
| Pacheco, Jorge Luis | Saluzto | Ópera de cámara | 2017 | Inédita |
| Pacheco, Jorge Luis | La Patria libre | Farsa audiovisual | 2015 | Festival de Cortometrajes FECUCH |
| Ramírez, Hernán | Palumbo | Ópera de cámara | 2019 | Inédita |
| Silva, René | La Malén | Ópera infantil | 2018 | Teatro Municipal de Las Condes |
| Silva, René | La Rara | Ópera de cámara | 2019 | Inédita |
| Solovera, Patricio | Amores de Cantina | Tragicomedia musical | 2011 | GAM |
| Springintfeld, Jorge | Colón y Colón | Montaje de estudiantes | 2001 | Balmaceda 1215 |
| Wang, Patricio | Carlitos Sur | Ópera latinoamericana | 2011 | Rasa Wereldculturententrum, Utrecht |
| Wang, Patricio | María Núñez | Teatro musical | 2013 | Estreno en Holanda |
| Zamora, Carlos | Los amantes de Chiu-chiu | Ópera de cámara | 2001 | Inédita |

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (1985). "Ópera", Philippe Albéra (editor), Ginebra, *Revista Contrechamps* N° 4, p. 7. Publicado originalmente como; "Oper", en **Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen**, Frankfurt, 1962.
- Aranda, Pablo (1996). "Conversando con Mauricio Kagel", *Revista Musical Chilena*, 50, (185), pp. 60-66. <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13836> Consultada el 21 de abril del 2020.
- Aristóteles (1974). **Poética**. Madrid: Gredos, 19b, pp. 24-26.
- Artaud, Antonin (1975). **Para terminar con el juicio de Dios**. Buenos Aires: Caldén, pp. 18-21.
- Barría, Mauricio (2010). "Dramaturgia y Sonido. El texto dramático desde la catástrofe del relato". **[Pensar el/ trabajar con/] sonido en espacios intermedios**. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales. p. 53.
- Baumgarten, Alexander (2014). **Estética Breve**. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, p. 13.
- Berg, Alban (1955). **Wozzeck**. Oper op.7, Viena: Universal Edition.
- Berio, Luciano (1958). **Thema (Omaggio a Joyce)**. Electroacoustic elaboration of Cathy Berberian's voice on tape; <http://www.lucianoberio.org/node/1503?948448529=1> Consultada el 21 de abril del 2020.
- Berio, Luciano (1961). **Visage**, For electronic sounds and Cathy Berberian's voice on tape. <http://www.lucianoberio.org/node/1505?2019623839=1> Consultada el 21 de abril del 2020.
- Berio, Luciano (1966). **Sequenza III** para voz femenina <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1> Consultada el 21 de abril del 2020.
- Brecht, Bertolt (2004). **Escritos sobre Teatro**. Barcelona: Alba Editorial, p. 21.
- Caccini, Giulio (1601). **Le nuove musiche**, Florencia: Cristofano Marescotti Editor, p. 4.

- Carrizo, Víctor Pablo (2012). "Luigi Nono el caminante dialéctico", *Neuma*, Año 5, Volumen 2, p. 44.
- Cicerón (1991). **El Orador**. Madrid: Alianza Editorial, p. 22.
- Dahlhaus, Carl (1997). **L'idée de la musique absolue**, París: Contrechamps, p. 29.
- Díaz Marroquín, Lucía (2008). "Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII", *Criticón*, 103-104. Alain Bègue y Jean Croizat-Viallet (editores), Centro Virtual Cervantes, Toulouse, p. 61.
- Eco, Umberto (1966). "Introduzione a Passagio", **Autori Vari**. (1995) Luciano Berio, Torino: Ed. EDT, p. 66.
- Esslin, Martin (1966). **El teatro del absurdo**. Barcelona. Seix Barral. p. 149.
- Farías, Miguel (2016). **Maquiavelo Encadenado**. Edición provada a cargo del compositor.
https://issuu.com/cisec/docs/opera_maquiavelo Consultada el 28 de abril del 2020.
- Fubini, Enrico (2005). **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, pp. 150-151.
- Gabilondo, Ángel (1999). "El ritmo de las pasiones: del Compendium Musicae a Les Passiones de l'âme". *Enrahonar*, Número Extra 1, p. 290.
- Hanslik, Eduard (1947). **De los Bello en la Música**. Buenos Aires: Ricordi Americana, p. 16.
- Hoffman, E.T.A. (1986). **Fantasías a la manera de Callot**. Madrid: Anaya, p. 65.
- Huynh, Pascal (1993). **Kurt Weill, de Berlín a Broadway**. Paris, Editions Plume, pp. 161-162.
- Maderna, Bruno (1996). **Don Perlimplin**. Stradivarius. Milano Dischi s.r.l.
- Nietzsche, Friedrich (2000). **El Nacimiento de la Tragedia**, Madrid: Alianza Editorial. p. 176.
- Nono Luigi (1985). "Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical", Philippe Albéra (editor), Ginebra, *Revista Contrechamps*, 4, p. 224.

- Quintiliano (1887). **Instituciones Oratorias**. Madrid: Biblioteca Clásica. Biblioteca de la Viuda de Hernando y Cia.
- Roca Monlau (2013). **Diccionario etimológico de la lengua castellana**. Forgotten Books, p. 254.
- Salmerón, Fernando (2013). **Wagner y la filosofía**. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*. II Época, N° 7, pp. 130-131.
- San Agustín (1998). **Confesiones**, Libro X, Madrid: Alianza Música, p. 33.
- Sartre, Jean Paul (1998). **El ser y la nada**. Buenos Aires: Losada, p. 91.
- Shopenhauer Arthur (1984). **Le monde comme volonté et représentation**, Paris: P.U.F., p. 329. (Traducción Propia)
- Stenzl, Jürg (1985). "La Dramaturgie musicale de Luigi Nono", Philippe Albéra (editor), Ginebra, *Revista Contrechamps*, 4, p. 70. (Traducción Propia)
- Stoianova, Ivanka (1985). "Luciano Berio: "Chemins en musique"". *La revue musicale*, Número Especial, p. 235.
- Von Hofmannsthal, Hugo (2005). **The Lord Chandos Letter and other writings**. New York: NYRB, p. 122. (Traducción Propia)
- Wagner, Richard (2013). **El judaísmo en la música**. Madrid: Hermida Editores
- Wagner, Richard (2000). **La obra de arte del futuro**. Zaragoza: Universidad de Valencia, p. 15.